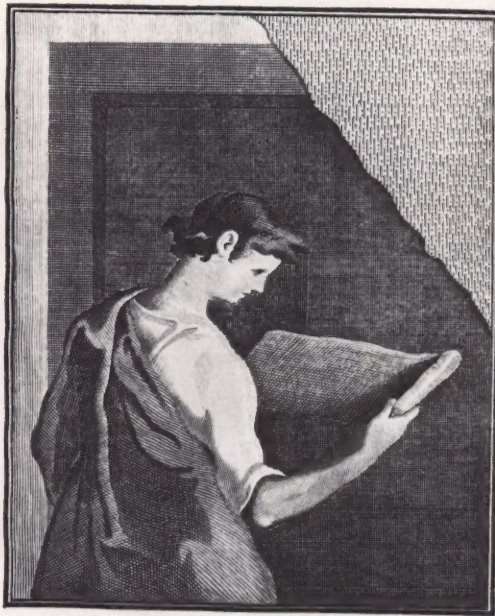
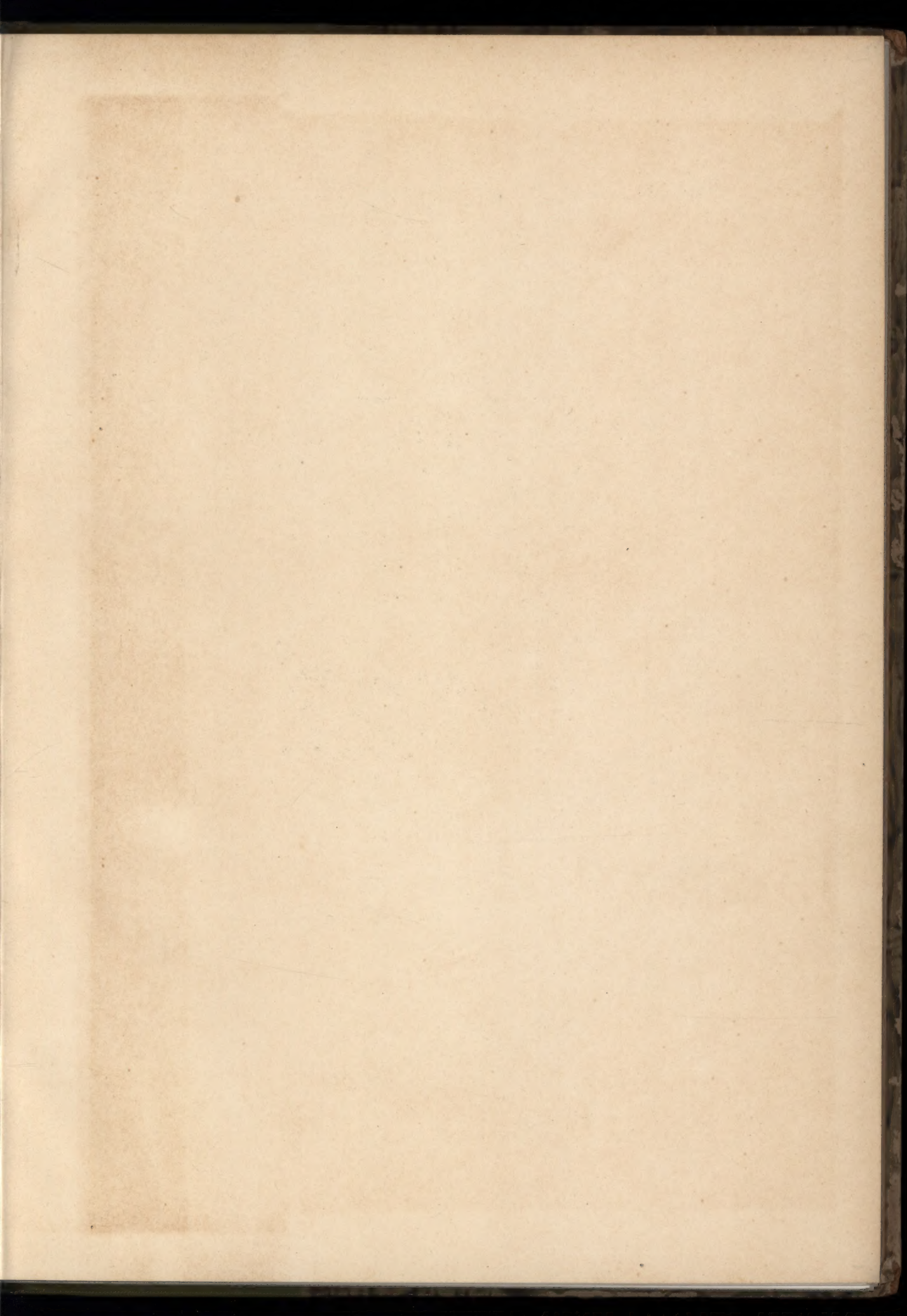
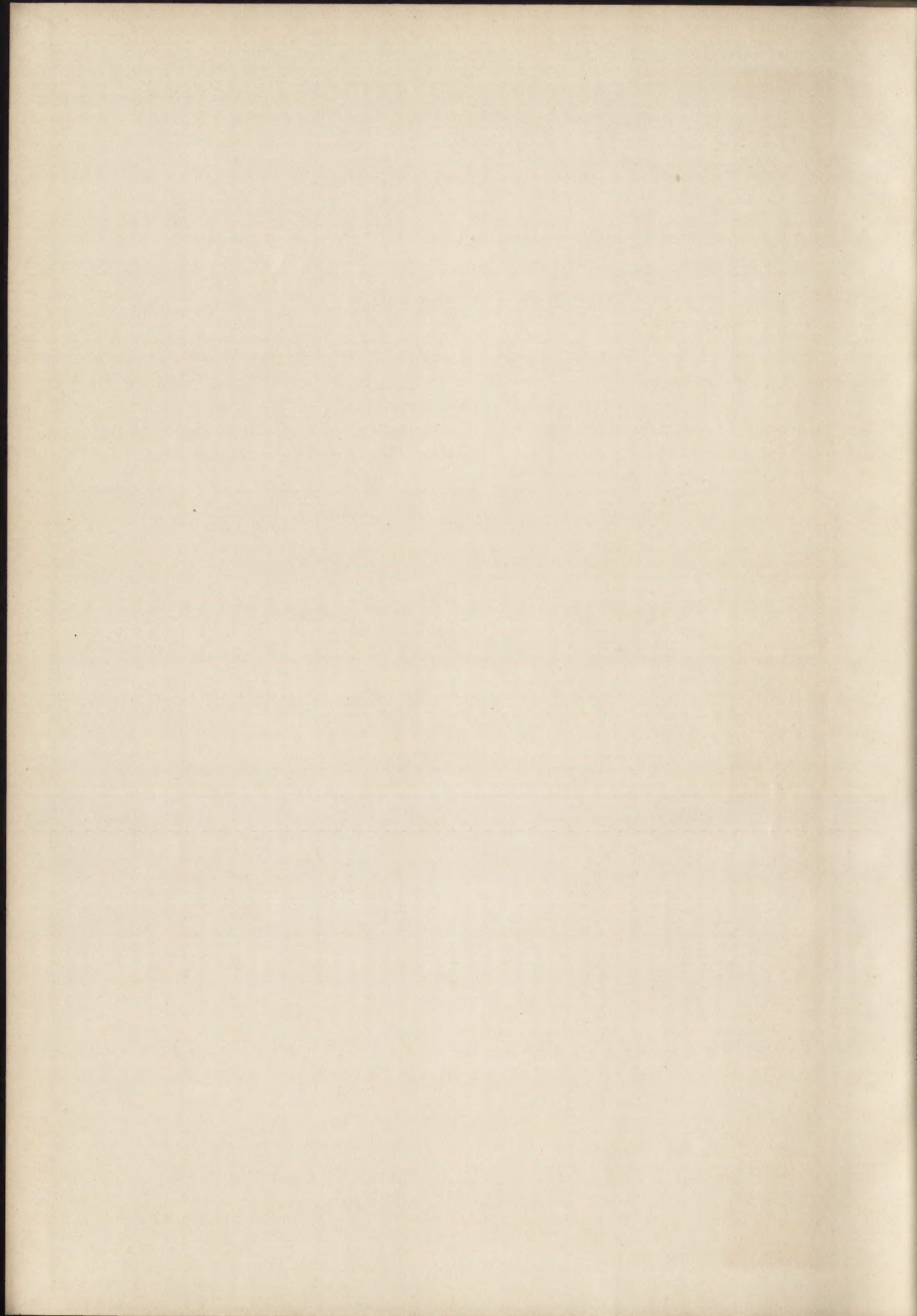
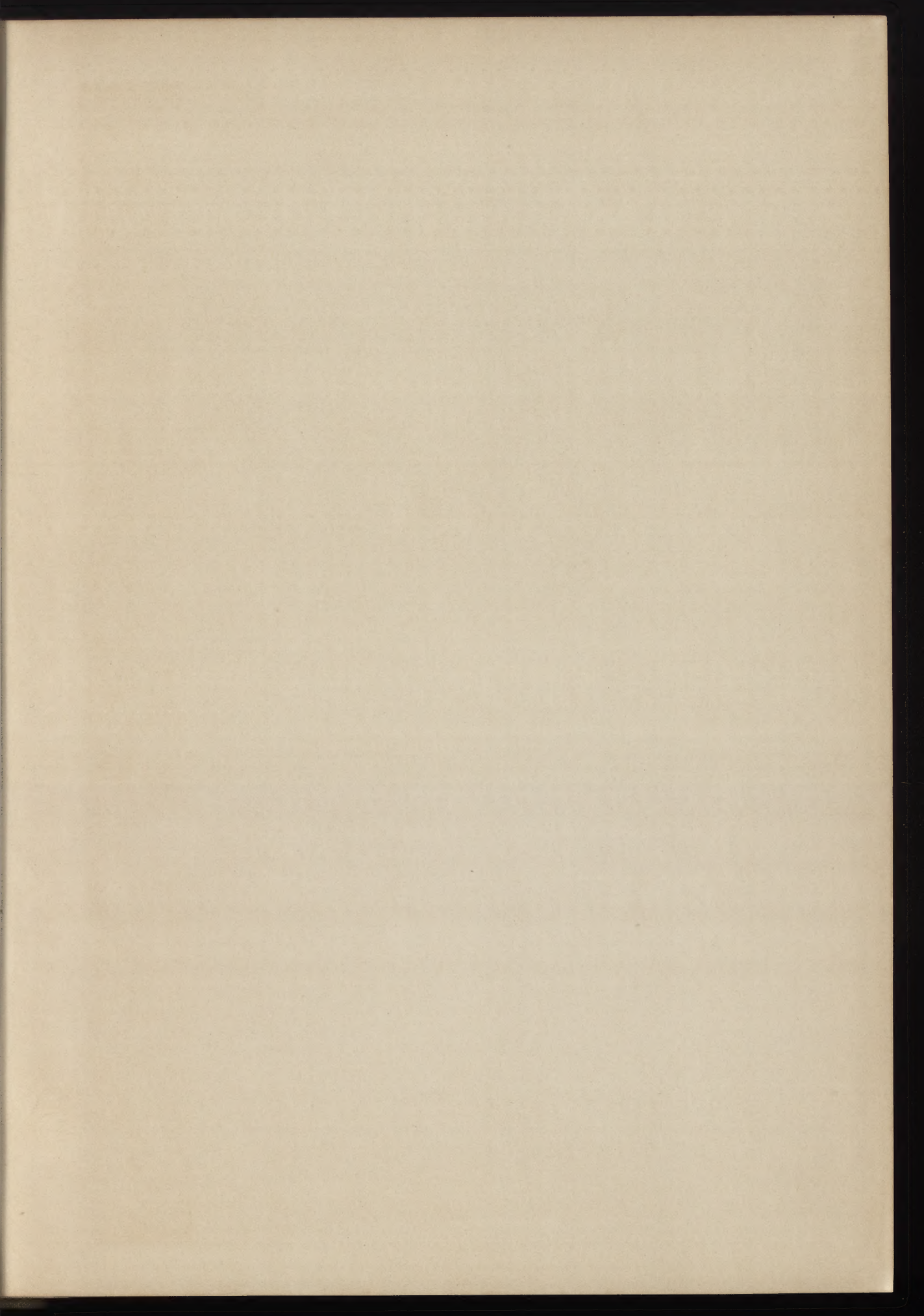
COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE * * *

PITTORI, SCULTORI ARCHITETTI * * * *

* MASOLINO DA PANICALE

COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

4.

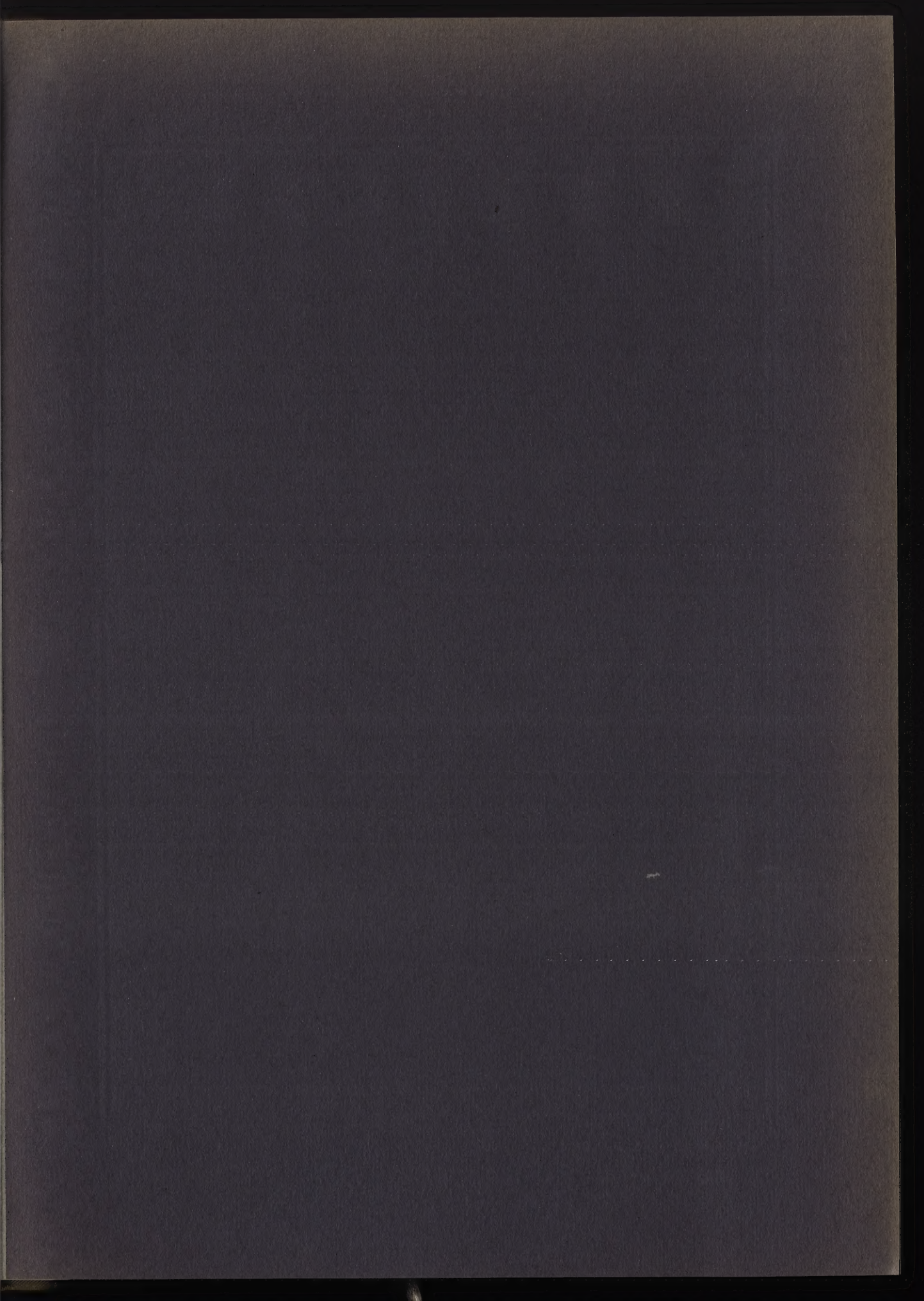
MASOLINO DA PANICALE

Collezione di Monografie illustrate

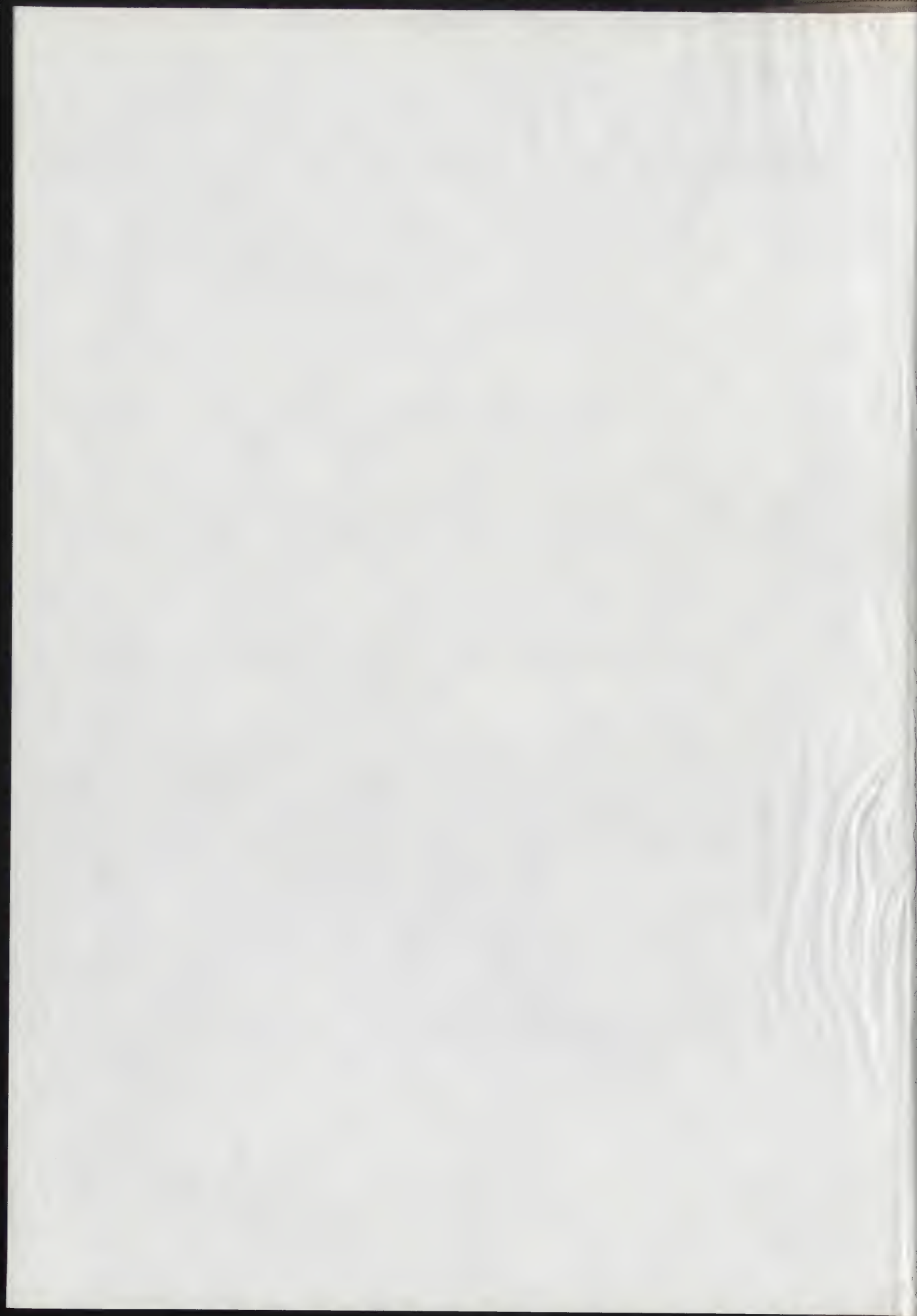
Serie: Pittori, Scultori, Architetti

diretta da DIEGO ANGELI

Volumi pubblicati:

1. GIOVANNI ANTONIO AMADEO, di F. MALAGUZZI VALERI, con 364 illustrazioni da fotografie inedite.
2. GIORGIONE DA CASTELFRANCO, di U. MONNERET DE VILLARD, con 91 illustrazioni e una tavola.
3. SANDRO BOTTICELLI, di ART. JAHN RUSCONI, con 141 incisioni e una intagliotipia.
4. MASOLINO DA PANICALE, di PIETRO TOESCA, con 76 illustrazioni e 2 tavole.

MASOLINO: UNA DONZELLA.

CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

PIETRO TOESCA

Masolino da Panicale

CON 76 ILLUSTRAZIONI E 2 TAVOLE

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1908

INDICE ANALITICO

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

MASOLINO DA PANICALE

DONDE *ebbe origine l' artefice, « maraviglioso » agli stessi suoi contemporanei, che grandeggia allo schiudersi del Quattrocento in Firenze, e nella sua breve esistenza fa compiere all' Arte una rapidissima evoluzione creando già nel 1427 tale opera che, nella continua ascensione del Rinascimento, rimase sempre come segnacolo in vetta? La tradizione addita quale diretto maestro di Masaccio, Masolino da Panicale, ma l' attività di questo artefice — sia in realtà che per errati giudizi — appare talmente intrecciata con quella del grande discepolo da nuocere anzichè giovare alla conoscenza della genesi, anzi della stessa natura, dell' arte di Masaccio. Nella incerta distinzione delle opere le figure dei due artisti hanno perduta ogni nitidezza; invano da molti anni la critica si affatica a sceverare i due profili: le più industri dimostrazioni non hanno portato sinora nessun accordo intorno alla esatta soluzione del quesito.*

Si è che mancano argomenti estrinseci, notizie incontestabili, per giungere a conclusioni sicure, e il mezzo intrinseco — il solo che dia vera certezza —, l' analisi dello stile, perde di sua efficacia quando si applichi a distinguere fra di loro le opere di due artisti veramente uniti dal vincolo di maestro a discepolo. È noto invero quanto facilmente le particolarità morfologiche, alle quali si ha ricorso nel giudizio, si tramandino di maestro in discepolo: e perciò, anche se si possano indicare dei due artefici opere bene differenziate fra di loro, come recidere nettamente sui principî, al segno preciso d' innesto, l' attività del discepolo da quella del maestro? L' opera che dimostra soltanto qualche lieve deviazione dai caratteri dell' arte del maestro dovrà essa essere attribuita a questi o non piuttosto al discepolo che ancora non abbia ritrovata una forma individuale?

Molte adunque le difficoltà e le cause di errore; confido tuttavia che un esame rivolto più alle opere stesse che alle argomentazioni alle quali sinora esse hanno dato motivo possa condurre a formare di ciò che variamente è stato attribuito a Masolino ed a Masaccio due gruppi profondamente distinti non soltanto per lo stile ma anche per caratteri estetici, per contenuto psichico, sì che di fronte alla grandiosa figura di Masaccio si delinei nella purezza del suo profilo l'immagine di Masolino.

DI Tommaso di Cristoforo Fini, detto, da un piccolo luogo in Valdelsa — altri vuole in Valdarno —, Masolino da Panicale, abbiamo alcune fondamentali notizie forniteci da documenti. Egli nasce nel 1383; nel 1424, è immatricolato nell' Arte degli Speziali e lavora ad Empoli per la Compagnia della Santa Croce; nel 1427, trovasi ancora in Ungheria ove era stato a servigio di Pippo Spano, l' ospodaro di Temesvar, l' avventuroso mercatante fiorentino condottiero di Sigismondo imperatore; nel 1447, probabilmente, muore [1]. Abbiamo, per fortuna, un' opera autenticata col suo nome e perciò punto sicuro di partenza a chi voglia conoscere lo stile del maestro, un ciclo di affreschi conservatosi là dove egli doveva più tardi lasciare il maggior segno di sè, a Castiglione d'Olona, il piccolo borgo fra Tradate e Varese, del quale il cardinal Branda Castiglioni, sul principio del Quattrocento, fece una terra benedetta dall' Arte.

Vespasiano da Bisticci, il buon cartolaro fiorentino, ci ha lasciato del cardinal Branda uno dei suoi più vigorosi ritratti: era, il cardinale, uomo austero, di semplici costumi, d' antica sobrietà, « gli ornamenti della camera sua erano feriali: uno semplice letto con uno panno d'arazzo; il lettuccio sanza che vi fusse nulla se non il legname; l' usciale del suo uscio era un pezzo di panno azzurro; suvvi l' arme sua cucita ». Del suo mostravasi liberalissimo a pro del sapere; « fu molto vôlto a prestar favori agli uomini dotti. Fece fare in Lombardia una libraria, comune a tutti quegli che desideravano avere notizia delle lettere... Fè riparare più chiese, e massime de' beneficii che aveva tenuti, e fornille di paramenti; e fece fare e comprò per esse libri di cantare; e buona parte di quello che n'aveva tratto ve lo rimise per questa via » [2]. Piacenza e Pavia furono colme dei suoi doni, ma fra le numerose legazioni che lo

[1] A. Schmarsow, *Masaccio-Studien,* I. Kassel, 1895, pagg. 24-25.

[2] Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del XV secolo.* Firenze, 1859, pagg. 118-120.

allontanavano di continuo dall'Italia, il cardinale mai non dimenticava il piccolo paese delle prealpi ove egli era nato: nel 1421, otteneva dal pontefice di poterne rifabbricare la chiesa quasi disfatta dal tempo; nel 1425, consecrava il nuovo edificio [1].

La chiesa sovrasta il borgo di Castiglione da un poggio al quale ascende la voce e la frescura dell' Olona rumoreggiante in basso, entro una chiusa. Una porta a saracinesca — ancora se ne veggono i ruderi — isolava in antico l' altura ove erano raccolti rari tesori di arte. L' edificio, di mattoni, ha carattere prettamente lombardo: sulla porta maggiore una lunetta entro la quale è raffigurato il cardinal Branda inginocchiato a' piedi della Vergine fra' santi, opera di uno scultore non ancora determinato con precisione, reca un' epigrafe con la data del 1428 come quella del compimento della chiesa, riferendosi di certo all'ultimo finimento della decorazione esteriore, poichè l'edificio quando fu consecrato nel 1425 doveva già essere ultimato almeno nelle parti essenziali. La navata maggiore fa capo in un coro esagonale coperto da una volta a sei spicchi divisi da costoloni. Ivi presso, a sinistra dell'altar maggiore, entro un sarcofago sostenuto dalle figure delle quattro Virtù giace ancora il nobile fondatore [2].

Nel 1843 s' intraprese a spogliare dalla calce, che tutte le ricopriva, le pareti e la volta del coro, ridonando alla luce gli antichi affreschi: al basso del primo spicchio a sinistra, si rinvenne allora, dipinta entro un cartello, la scritta: MASOLINVS DE FLORENTIA PINSIT; nella parte centrale della volta riapparve la Vergine incoronata in cielo, mentre dinnanzi a lei, nel segmento sovrastante all'altare, vanno aliando ed osannando a schiere gli angioli; entro gli altri spicchi della volta si ritrovò narrata con vario ordine la vita di Maria [3].

Molto i dipinti hanno sofferto nello scrostamento della calce e per qualche tentato restauro: lo *Sposalizio* è l'affresco meno danneggiato, sebbene qua e là offuscato da ritocchi. Ivi, costretto ad adattare la composizione della scena entro breve ed altissimo spazio triangolare, il pittore non è riuscito a risolvere la difficoltà se non deformando le linee architettoniche ch' egli ha ritratto nel fondo, colorite di tinte chiare, azzurre e giallette. Dinnanzi al tempio le nozze si svolgono secondo la iconografia tradizionale, ma semplificata, se si confronti con le affollate figurazioni della tarda scuola giottesca. Un ritmo leggiero, instabile, anima la composizione; la più lieta iride di colori tenui e puri è effusa sulle figure, sul suolo, sullo sfondo. Il gran sacerdote è vestito di una lunga tunica tinta di un giallo che si fa intenso e quasi puro nelle profondità delle pieghe fluenti e tutto si rischiara, e quasi s' imbianca, nella sommità di queste: e con eguale modo sono colorite la veste azzurrina della

[1] A. SCHMARSOW, op. cit., pag. 3 e segg.

[2] Abbiamo ritrovato a Genova, nel mausoleo di Francesco Spinola († 1442), un'altra opera del medesimo scultore lombardo.

[3] L. MALVEZZI, *Le Glorie dell'Arte lombarda.* Milano, 1885, pag. 95.

Vergine, il manto roseo di Giuseppe; il pittore si compiace di esaltare la gaiezza del colore più che di riprodurre la plasticità delle forme. Come sulle vesti, anche nelle carni il colorito è tutto delicatezza, con tenui trapassi di tinte; non vi appare nessun contorno di forme: le orbite degli occhi, le nari, le labbra non sono delineate ma indicate con insensibile digradare di colore, di luci; ora l'incarnato è tutto di candore, ora, nei vecchi, appare ombreggiato di leggiere tinte dorate. Nelle figure dei vegliardi che attorniano Giuseppe v'è alcunchè di manierato, nel lungo profilo del naso e delle

CASTIGLIONE D'OLONA — COLLEGIATA E BATTISTERO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

guancie incavate; le fanciulle che accompagnano la Vergine hanno il viso di una delicata forma ovale, incurvano con grazia leziosa l'esile collo, socchiudono le palpebre. Sveltissime sono le proporzioni; sulle snelle persone il drappeggio si scioglie in lunghe pieghe parallele, con profonde insenature, e talora, nel basso, con contorni calligrafici. E per tutto l'affresco risplende la viva chiarezza delle tinte giallette ed azzurre delle vesti e del fondo!

Era una medesima festosità di colori nel dipinto dell'*Annunciazione*, ora assai attenuata dai danni del tempo. Occupa lo spazio un edificio a loggiati sovrapposti, rastremantesi in alto: luce dorata si diffonde sulle colonne, digrada sul terreno in tinte di roseo candido, di giallolino, di giallo verde. L'angiolo, quasi sospinto da un soffio leggiero, si appressa ed accenna alla Vergine: egli è già adolescente; un'eroica bel-

lezza traluce nelle nobili forme del suo viso, nella fronte vasta ed ardua, nella chioma ondeggiante; le sue carni raggiano di un chiarore roseo soffuso di ombre d'oro; la sua lunga tunica è di un lieve colore di malva. La Vergine si ritrae riverente sì che il lento fluire del suo manto di colore d'ametista ne nasconde tutte le forme del corpo. Veramente ella è tutta di umiltà vestita, chè niun'altra forma meglio di quella convenzionale delle pieghe che la ricoprono avrebbe potuto esprimerne, quasi immaterialmente, lo spirito! Aleggia sulla Vergine ancora l'idealismo del Trecento; nell'angiolo che le sta dinnanzi baldo, pieno di intima vita, già sembra esaltarsi la nuova energia umana del Rinascimento.

Nella *Natività*, affresco segnato col nome di Masolino, si riconosce chiaramente l'opera dello stesso artista che ha dipinto tutti gli altri segmenti della volta; è una medesima tecnica nel colorito, una stessa concezione delle forme. Il Bambino giace ignudo sullo strame verdiccio, radiante di luce; dinnanzi gli sta inginocchiata la Vergine, l'agile figura avvolta in un grande manto bianco ombreggiato nel fondo delle lunghe sue pieghe con tinte rosee e giallette; dall'altro lato, sono ginocchioni le due ostetrici: la più vecchia, ritratta con acuto spirito di verità nell'aspetto consunto del viso [1], giunge devotamente le mani, mentre l'altra, secondo la leggenda degli Evangeli apocrifi, è in atto di mostrare il braccio inaridito; Giuseppe, tutto ammantato di un panno di colore giallolino vivo nel fondo delle pieghe sinuose e sbiancato nelle luci, sta ginocchioni in disparte sul dinnanzi. Le figure appaiono disposte tutte sopra piani diversi, rendendo manifesto come il pittore siasi sforzato di esprimere la profondità dello spazio, ciò che ancor meglio si scorge nel fondo del dipinto ove si innalza un paese montuoso (le rocce ancora indicate a scheggiature, secondo i canoni trecentistici): in alto, impiccioliti dalla lontananza, appaiono greggi e pastori in ascolto del canto degli angioli librati, su su, in due schiere, nel cielo.

Anche nell'*Adorazione dei Magi* la disposizione delle figure ed il fondo significano un ampio senso dello spazio. Giuseppe è da un lato, avvolto nel solito suo mantello di vivo gialletto; il vecchio Re si prostra a baciare il piede del Bambino che la Vergine gli presenta, mentre i suoi compagni col loro seguito stanno in un piano più discosto: nel lontano, al disopra della capanna, sorgono acute vette di monti azzurrini e giallastri, alle falde dei quali l'occhio discopre un gregge che va pascolando; un cane sta accosciato a guardia delle pecore, mentre il pastore seduto a terra parla con gesto pigro a un vecchio che lo ascolta reggendosi sul suo vincastro: è nella limpida luce il silenzio, la quiete di un'alta valle alpestre.

L'animo del pittore toscano era compreso del solenne senso dei monti, delle Alpi trasfigurantisi nelle luci!

Nella *Incoronazione della Vergine*, affresco ultimo del ciclo della vita di Maria, il

[1] Non possiamo convenire con lo Schmarsow (op. cit., pag. 33) nel ritenere che questa figura rappresenti il cardinal Branda!

CASTIGLIONE D'OLONA — COLLEGIATA.

TOMBA DEL CARD. BRANDA CASTIGLIONI.

(Fot. Alinari).

fondo è occupato sino all'apice da un tabernacolo a cuspidi ed a pinnacoli gotici, con gotici trafori: angioletti dalle lunghe vesti, per nulla simili al baldo adolescente dell'*Annunciazione*, anzi timidi come fanciulle, si adunano intorno al Cristo che incorona Maria. Si direbbe che l'artista siasi volontariamente spogliato del naturalismo che lo inspirava in altre figurazioni, e abbia ripreso in tutta l'esagerazione loro le ultime e più calligrafiche forme dello stile gotico per più idealmente esprimere la celeste visione.

Chi dai dipinti della volta abbassa gli occhi alle pareti del coro, agli affreschi delle storie dei santi Stefano e Lorenzo, intende tosto ch'esse non furono dipinte da Masolino: non v'è il segno della mano delicata, tutta grazia di forme e dolci sfumature di colore, che dipinse le storie di Maria, bensì vi appare l'opera di due diversi pittori, venuti anch'essi di Toscana, ma procedenti da uno sviluppo più inoltrato della Pittura fiorentina. L'uno — che poco giustamente si volle identificare con Paolo Uccello [1] — è artista rude, ricercatore di contorni e di scorci, un violento quale poteva trovarsi in Firenze nell'epoca di Andrea del Castagno; l'altro, più mite nel disegno, sebbene anch'egli si serva di contorni, e più diligente coloritore, sembra appartenere alla tendenza estetica che fa capo al Pesellino. A questo secondo maestro è forse da attribuire una tavoletta rappresentante l'*Annunciazione*, esistente nella sagrestia della Collegiata. Ch'essa sia opera di Masolino, come parve anche a B. Berenson, credo insostenibile: osservisi la proporzione dei corpi, la forma tondeggiante dei cranî delle figure diversa in tutto dalla maniera di Masolino; nella figura dell'Eterno Padre si ritrova invece il convenzionalismo del fare i capelli a ciocche ispide e distinte che è caratteristico negli affreschi dei quali parliamo. Ma non è questo il luogo di parlare distesamente di tali minori artefici: la loro attività non riflette nessuna luce su Masolino.

Non vi sono elementi sicuri per determinare l'anno in cui fu eseguita la decorazione dell'abside. Secondo A. Schmarsow, la cui grandiosa opera su Masaccio dovremo sovente menzionare e discutere, Masolino avrebbe dipinto nella Collegiata non prima del 1425; osservando tuttavia che la chiesa incominciata circa il 1421, sebbene poi consecrata nel 1425, già nel 1423 era compiuta nelle parti principali, pensiamo che le pitture dell'abside (dacchè argomenti decisivi non vi sono in contrario) possano anche essere anteriori alla data che è stata proposta. E ci confermano in tale opinione le somiglianze stilistiche che quegli affreschi hanno con altra opera del maestro, sicuramente datata.

Nella Pinacoteca di Brema trovasi un'anconetta entro la quale si vede la Vergine seduta in terra sopra un alto pulvino, in atto di tener ritto sul ginocchio il Bambino: questi si slancia ad abbracciare il collo della Madre volgendo il visetto verso i

[1] A. Schmarsow, op. cit., pag. 81 e segg.

devoti, mentre Maria, penetrata tutta di dolcezza, inclina su di lui il piccolo viso infantile. La tavola è racchiusa in una cornice gotica che certamente le appartenne sin dall'origine, poichè una testa del Salvatore dipintavi entro un tondo, nella cuspide, è della medesima maniera che la Madonna: sulla base della cornice sta scritto: « oh quanta misericordia è in dio . a . 1423 ». Per confronto cogli affreschi della Collegiata di Castiglione d'Olona si può facilmente riconoscere nel dipinto di Brema l'arte di Masolino: l'aspetto virgineo di Maria è identico a quello della *Incoronata* e delle fanciulle che assistono allo *Sposalizio*: vi si vedono gli stessi casti occhi abbassati, l'alta fronte ovata e tersa, lo squisito ovale delle guance, il fine tratto del naso; v'è una medesima tecnica di colorire a sfumature e a ombre leggiere nelle colme orbite degli occhi; come negli affreschi, le pieghe del panneggio scendono parallele e profonde, il Bambino ha le forme robuste ed il viso tondo e caparbio che il pittore ritrasse anche nella *Natività*. Siffatte somiglianze m' inducono a credere che anche gli affreschi della Collegiata siano stati eseguiti circa il 1423, anno in cui Martino V concedeva che la chiesa « totaliter reparata, seu de novo facta » fosse aperta al culto; e ciò apparirà, spero, anche più verosimile a chi ci segua nell'esaminare lo svolgersi dell'attività del maestro.

Nato nel 1383, Masolino era ormai quarantenne quando dipinse la *Madonna* di Brema; eppure quale freschezza nel concetto e nella esecuzione di questa pittura! È ben dessa l'opera di un artista non destinato a rinchiudersi, coll'avanzare dell'età, in un cerchio sempre più angusto di formole, bensì pronto a dimostrare una instancabile giovanile flessibilità e a restare sempre, pur senza venir meno al proprio temperamento, fra le prime file, nel progredire dell'Arte!

Ma se in una copiosa successione di opere potremo seguire tale progressivo maturarsi dell'arte di Masolino, non così ci è dato di potere indagare il periodo della sua prima attività sino all'anno 1423, chè sinora ignoriamo opere del maestro anteriori alla *Madonna* di Brema.

Secondo il Vasari, anche per Masolino, come per molti dei maggiori artisti fiorentini del principio del Quattrocento, il tirocinio dell'arte fu in rinettare i getti della seconda porta del Battistero nella bottega di Lorenzo Ghiberti; il colorire egli lo avrebbe appreso da Gherardo Starnina. Ma dello Starnina, celebrato pel suo amore del riprodurre i costumi signorili del suo tempo, non ci rimane nessuna opera certa, chè nessun documento attesta ch' egli sia autore degli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce, ed i dipinti della cappella del Sacramento nella Pieve di Prato — ove si sperò di trovare il punto di transizione fra il Trecento ed il Quattrocento — nelle parti più deboli ed arcaiche sono opera di quel mediocre che fu il secondo Andrea da Firenze, nella parte migliore, caratterizzata specialmente dal forte studio della luce, furono eseguiti non già da un precursore bensì da un seguace dei grandi maestri fiorentini del principio del Quattrocento, artista che condiscende a basse abi-

tudini di disegnatore calligrafico sì nelle grottesche ed uniformi espressioni dei visi che nel drappeggiare involuto.

Si volle ultimamente ritrovare il diretto maestro di Masolino nel pittore e miniatore Lorenzo monaco camaldolese, ma questo artista, venuto da Siena, ci appare a Firenze sul principio del Quattrocento piuttosto come seguace della vecchia tradizione idealistica, come un fine elaboratore di forme goticheggianti che quale iniziatore delle nuove tendenze artistiche evidenti già nelle prime opere di Masolino finora conosciute. Si confronti, ad esempio, l'*Annunciazione* dipinta da Lorenzo Monaco per la cappella Bartolini (1422-1424?) con quella affrescata da Masolino nella chiesa di Castiglione (1424?), o anche con la *Madonna* di Brema (1423) e si vedrà quanto divario sia fra l'artefice intento soltanto alla calligrafia delle linee e Masolino che infonde nel suo angiolo tanta eroica vitalità, nella sua Madonna una sì viva tenerezza.

Solamente chi dinnanzi agli affreschi della Collegiata non si avveda dello squisito senso di bellezza ch'essi dimostrano; chi vi trascuri le tendenze naturalistiche del pittore; chi non guardi alla visione del paesaggio che Masolino, fra i primi, ci schiude, e in quei dipinti non trovi se non infinite fiacchezze di forma, « piccole teste di bambola su vacui drappeggi » [1], potrà asserire che il nuovo maestro fiorentino derivi dal sottile ma arretrato camaldolese!

A malgrado dell'intimo divario ch'è fra i due pittori si potrebbe credere che l'uno derivi dall'altro se avessero comuni nelle loro opere quelle particolarità di stile e di manierismo, quasi incoscienti, che appunto si tramandano di maestro in discepolo; ma invero essi non ne dimostrano, chè tali non si possono ritenere l'esuberanza delle pieghe e il goticismo del panneggio. Siffatta qualità del drappeggio non è peculiare a Lorenzo Monaco e a Masolino, essa è anzi diffusa dalla fine del Trecento sino a parte del secolo seguente in un vastissimo dominio, nelle Fiandre, in Francia, in Germania, in Italia.

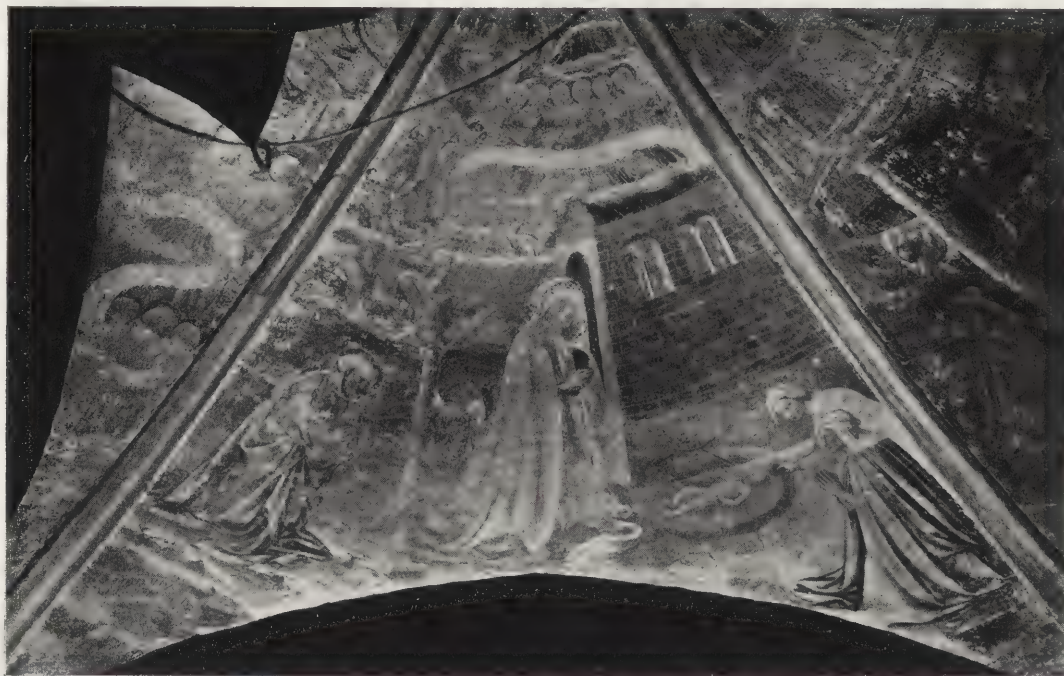
Un grande rinnovamento fu nell'Arte in quell'epoca: fu un naturalismo nuovo che pervase gli artisti — e forse dapprima Oltralpe — volgendoli a sorprendere gli aspetti più individuali del Vero; il grande movimento che nelle Fiandre fa capo ai Van Eyck. Ma mentre quegli artisti andavano conquistando espressioni e forme sempre più veristiche, permaneva, anzi si accresceva, in parte delle loro opere un curioso manierismo: il drappeggio, elemento così vivente dell'arte, era tradotto in forme convenzionali, quasi in astratte espressioni lineari, e gonfio, ondeggiante, bizzarro fluiva sulle figure: vedansi le opere dei primitivi franco-fiamminghi, le opere stesse del Pisanello e di Stefano da Zevio! Era l'ultimo fiammeggiante splendore dello stile gotico — fioritura esuberante della decorazione nell'Architettura — che si riverberava sulle arti figurative.

[1] O. Sirèn, *Don Lorenzo Monaco*. Strassburg, 1905, pagg. 120-121.

LORENZO MONACO: L'ANNUNCIAZIONE.

FIRENZE, CHIESA DI S. TRINITÀ.

E nel medesimo vastissimo terreno, e nei medesimi artisti si estendeva l'uso di una particolare tecnica coloristica intesa ad evitare i contorni e i segni precisi delle forme, ad ottenere delicatezze di modellato per mezzo di un continuo leggero sfumare di tinte: si mettano a confronto in questo riguardo i dipinti di Gentile da Fabriano, di Jacopo e di Lorenzo da Sanseverino, di Antonio da Ferrara, di Michelino da Besozzo con le miniature francesi del principio del Quattrocento [1].

Orbene, in Lorenzo Monaco tali caratteri non ci appaiono in tutta la loro schiet-

MASOLINO: NATIVITÀ — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

tezza: il camaldolese è sempre più incisivo nel segnare le forme, più ricercatore dei contorni che non sieno i veri seguaci del nuovo stile; egli si ricollega al Trecento toscano. Gli affreschi di Castiglione e la *Madonna* di Brema rispondono invece appieno a quella tendenza, e ciò induce a credere che non a Lorenzo Monaco bensì al movimento d'arte che sul principio del Quattrocento disposando idealismo e verismo, forme gotiche a nuovo studio del Vero, giovandosi di una particolare tecnica, si estese nell' Europa del Nord e nell' Italia Superiore e Centrale sia da connettere l'arte di Masolino.

Gentile da Fabriano ed i fratelli da Sanseverino rappresentano la varietà locale

[1] P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* (*L'Arte*, 1905, pagg. 337-338).

umbra di quello stile che a Verona è individuato in altre varietà dal Pisanello e dalla sua scuola, in Lombardia da Michelino di Besozzo e dai suoi seguaci, nella Toscana da Masolino in queste sue prime opere a noi note.

Al medesimo periodo dell'attività del pittore conviene pure assegnare una piccola tavola rappresentante la *Madonna col Bambino fra angioli adoranti*, nella Pinacoteca di Monaco, che B. Berenson [1] con acuto giudizio ha restituito all'opera di Masolino. Chi richiami alla mente gli affreschi della Collegiata e soprattutto le figure degli angioletti alianti nella *Natività* potrà convincersi dell'esattezza dell'attribuzione, ma troverà forse troppo precoce la data del 1420 proposta dal Berenson come quella della esecuzione del dipinto: questo ci sembra anche più prossimo agli affreschi della Collegiata che non alla tavola di Brema.

A giudizio di A. Schmarsow le *Madonne* di Brema e di Monaco sono opera non di Masolino bensì di Masaccio [2]. Ora conviene ricordare che nel 1423, data del dipinto di Brema, Masaccio già era ventiduenne, che cinque anni soltanto restavano al suo glorioso cammino: se nel 1423 egli fosse stato ancora così ligio alle forme artistiche di Masolino da eseguire la tavola di Brema, avrebbe egli potuto in sì breve tempo acquistare la propria fortissima individualità? Ci pare che ciò sia tanto più inverosimile se riflettiamo che in tal caso dovrebbe essere ritenuta posteriore al 1423 un'opera di Masaccio nella quale lo stile di Masolino si rispecchia — ma quanto alterato in confronto della *Madonna* di Brema! — congiunto già a caratteri propri del nuovo grande maestro. È questa la tavola rappresentante Sant'Anna con la Madonna ed il Bambino già nella chiesa di Sant'Ambrogio ed ora nella Galleria d'Arte Antica di Firenze, che il Vasari assegna a Masaccio, attribuzione talvolta messa in dubbio ma finora senza valide ragioni [3].

Chi raffronti le figure dei due angioli che nella tavola di Sant'Ambrogio sostengono un drappo, a lato di Sant'Anna, con gli angioli degli affreschi della Collegiata vi ritrova non soltanto nei visi ma persino nelle proporzioni e nel panneggio relazioni evidenti con l'arte di Masolino: tali due figure poteva dipingere soltanto un artista che si fosse trovato sotto il diretto influsso del maestro di Panicale. Ma nel gruppo centrale della tavola di Sant'Ambrogio, e negli angioli turiferari, quale profonda divergenza dall'arte di Masolino! Non più il drappeggio si svolge pesantemente ed in pieghe goticheggianti: esso dimostra uno sforzo verso la semplificazione; nei visi non più la delicatezza di sfumature rosee e di ombre dorate propria al pittore di Castiglione, ma una certa durezza di linee accresciuta dalla tendenza a forti contrasti di luce e di ombre che rendono aspro il volto della Madonna e del Bambino. Masolino

[1] B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*. Londra, 1897, pag. 121.

[2] A. Schmarsow, op. cit., pag. 65 e sgg.

[3] P. D'Ancona, *La tavola di Masaccio ora nella R. Galleria di Belle Arti* (*Miscellanea d'Arte*, 1903).

anche nelle scene più solenni, nell'affresco dell'*Incoronazione di Maria*, spira dai visi e dalla gamma dei colori gaiezza e serenità, il pittore della tavola di Sant'Ambrogio mira ad imprimere nelle figure una maestà ieratica; rende più cupe le tinte.

Particolarità che adombrano la futura grandezza di Masaccio nella possanza del modellare, nella solennità del concepire! Ma ricercando una efficace espressione del proprio spirito — diverso per tanti aspetti da quello di Masolino —, Masaccio áltera i delicati modelli che il suo maestro gli offre: imita egli le forme degli angioli di Masolino, non ne esprime l'ineffabile grazia: le tenui figure si irrigidiscono, diventano lignee.

Orbene, se la *Madonna* di Brema — e conseguentemente anche quella di Monaco — fosse opera di Masaccio, dovremmo di necessità ritenerla anteriore di tempo alla tavola di Sant'Ambrogio. Non era infatti possibile che l'artista, dopo aver trovato delle forme già tanto fortemente personali — le quali sviluppandosi dovevano costituire alcuni dei lineamenti più profondi della sua individualità —, vi rinunciasse per ritornare ad una ligia e fedele imitazione dello stile di Masolino eseguendo la *Madonna* di Brema. D'altra parte se vuolsi credere che nell'attività del pittore la *Madonna* di Brema preceda la tavola di Sant'Ambrogio, non appare assurdo che chi già aveva imitato con tanta squisitezza lo stile di Masolino diventasse poi tanto maldestro ad interpretarlo come appare negli angioli della tavola di Sant'Ambrogio?

Ci sembra pertanto che le due opere non si possano conciliare nello svolgersi dell'arte di Masaccio e che la tavola di Sant'Ambrogio ci presenti il grande pittore in un periodo giovanile, fra gli insegnamenti di Masolino ed il primo affermarsi del suo essere.

Tale egli ci appare anche in un dipinto che per trovarsi nei dintorni del paese nativo del pittore aggiunge una prova esteriore della giustezza dell'attribuzione vasariana della tavola di Sant'Ambrogio. È nell'oratorio di Montemarciano [1], presso San Giovanni Valdarno, un affresco rappresentante la Madonna seduta in trono fra San Giovanni Battista e S. Michele. Le figure della Madonna e del Bambino, aspre nel segno delle labbra e degli occhi, corrispondono pienamente a quelle della tavola di Sant'Ambrogio, mentre nel S. Giovanni si scorge chiaramente la derivazione del pittore da Masolino.

Nel 1424 Masaccio trovasi menzionato per la seconda volta nella matricola dei pittori fiorentini; durante il 1426 ed il 1427 alcuni documenti lo mostrano intento ad eseguire per il notaio Giuliano di Colino degli Scarsi un polittico da collocare nella chiesa del Carmine a Pisa.

Il polittico è andato perduto nelle sue parti principali; non ne rimangono che tre

[1] Cfr. *Masaccio. Ricordo delle onoranze rese in S. Giovanni Valdarno nel dì XXV Ottobre MCMIII.* Firenze, 1904, pag. 106.

frammenti della predella, rappresentanti l'*Adorazione dei Magi* ed il *Martirio di S. Pietro e di S. Paolo*, con quattro figure di santi ora nel Museo di Berlino, un *S. Paolo* nel Museo Civico di Pisa, un *S. Andrea* nella collezione Lanckorowski, e, probabilmente, una tavoletta della *Crocifissione* nella Galleria Nazionale di Napoli [1].

Dinnanzi al frammento rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, il pensiero ricorre alla pala di simile soggetto che Gentile da Fabriano aveva dipinto in Firenze nel 1423, alcuni anni prima che Masaccio lavorasse al polittico di Pisa. È vivo il contrasto di forme e di intendimenti nelle due opere, fra la brillante fantasia del pittore umbro il quale di alcune parti della tavola fa una superficie meravigliosamente decorata, e la severa concezione, il senso della plasticità, lo sforzo di esprimere la profondità dei piani ch' è nel maestro fiorentino: le due opere ci presentano di fronte, e ben distinti, i caratteri della grande scuola di transizione dal formalismo gotico al naturalismo, della quale abbiamo parlato, e quelli dell' arte fiorentina del Quattrocento, di cui Masaccio segnò i canoni essenziali.

Non più tumultua intorno alla scena sacra ideata da Masaccio il profano corteggio dei Re splendenti di oro, nè si scorge la cavalcata luccicante nel lontano della campagna quale nella splendida fiaba di Natale immaginata dal pittore umbro: il paese è spoglio, chiuso da brulle montagne, quasi coperto dallo squallore dell' inverno. Gli scudieri ed i pochi seguaci dei Magi stanno raccolti in sè per non turbare il raccoglimento dell' istante e con cautela uno di essi toglie la corona al più giovane Re quasi per non destarlo dalla sua estasi! Il giovane sta tutto fiso nell'apparizione, l'altro Re già è inginocchiato; il più vecchio effonde in un gesto di profonda umiltà la sua adorazione pel Bambino, che la Vergine, affranta ma augusta nel suo manto, tiene seduto sul grembo quasi sopra un trono. Intanto Giuseppe si inchina pensoso. Una luce viva colpisce le figure, proietta lunghe le ombre, dà illusione di realtà alla scena. Semplificazione del racconto, ricerca di intensa espressione umana!

Nel polittico pisano Masaccio si dimostra ormai profondamente diverso da Masolino: e non soltanto pel colorito, per gli effetti di luce e d'ombra ch'egli adopra a plasmare le forme, pei tipi stessi delle figure — non serene, anzi di lineamenti grevi e con sopracciglie che si aggrottano quasi in una tensione della volontà —, ma per intimo modo di concepire; tuttavia ancora vi si possono scorgere tracce della sua derivazione, sebbene non nitide come nella tavola di Sant'Ambrogio. Nella predella figurante l'*Adorazione dei Magi* il paese montuoso del fondo e la disposizione delle figure in piani profondi e distinti ci richiamano agli affreschi della Collegiata di Castiglione, mentre un più sicuro segno del ricollegarsi di Masaccio a Masolino si può vedere nel particolar manierismo in cui sono disposte le pieghe delle

[1] W. Suida, *L'altare di Masaccio già nel Carmine a Pisa* (*L'Arte*, 1906, pag. 125 e sgg.).

MASACCIO : I RE MAGI — MARTIRIO DI SAN PIETRO E DI SAN PAOLO — BERLINO, MUSEO.

(Fot. Hanfstaengl).

vesti del Re inginocchiato, forma convenzionale tutta propria di Masolino, della quale il discepolo qui ancora non s'è spogliato.

Ma del tutto aliena dall'arte del pittore di Castiglione d'Olona è la maestosa, sebbene delicata, figura della Madonna nell'*Adorazione dei Magi:* nulla di più di-

MASOLINO: INCORONAZIONE DELLA VERGINE — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. Alinari).

verso dalle *Madonne* dei Musei di Brema e di Monaco che riteniamo opera di Masolino!

Il confronto con la predella di Berlino, ci fa sicuri che Masaccio dipinse nel 1427 la parte degli affreschi della Cappella Brancacci, nel Carmine di Firenze, che a ragione gli si può attribuire; l'arte sua vi si mostra più sviluppata che nella predella eseguita nel 1426 e sul principio nel 1427: ben piccolo è l'intervallo di tempo fra

le due opere, ma l'artista era tale da segnare ogni giorno un grande passo sulla propria via!

Niun documento esiste che si riferisca alla cappella Brancacci in S. Maria del Carmine, santuario dell'arte del Rinascimento. È certo che iniziatore della decorazione fu Felice Brancacci, mercatante e setaiuolo, cui la cappella apparteneva nel primo quarto del XV secolo: nel 1434, messer Felice fu bandito da Firenze e gli affreschi lasciati incompiuti tali rimasero per molti anni sin che Filippino Lippi non li ultimò. Già le più antiche testimonianze fanno fede che diversi maestri avevano lavorato nella cappella: Antonio Manetti, un contemporaneo, attribuì le pitture a tre diversi artisti dando onore a Masaccio d'« el meglio che v'è »; il codice Magliabechiano ed il codice Strozziano, antiche raccolte di notizie sui pittori fiorentini, non indicano come del maestro che una parte sola degli affreschi. Francesco Albertini, per primo, designa la partecipazione di Masolino nel lavoro delle pitture dividendo l'opera, molto sommariamente, in due metà fra i due maestri; più sottilmente, e con giustezza, come noi riteniamo, il Vasari cercò discernere le une dalle altre le parti dipinte da Masaccio e da Masolino [1], seguito poi nelle sue distinzioni dal Gaye, da A. Venturi, da B. Berenson. Altri, con il Cavalcaselle [2], vollero scorgere nel ciclo degli affreschi l'opera di una sola mano, procurando di spiegare le evidenti differenze di fattura fra le diverse parti mediante l'ipotesi che Masaccio interrompesse e riprendesse più volte, ad intervalli, il proprio lavoro sì da lasciare nella decorazione della cappella Brancacci il documento di diversi stadî della sua arte.

Perduti interamente ora sono gli affreschi della volta della cappella ed altri, già sul muro di facciata, dal Vasari attribuiti a Masolino; quelli conservatisi sulle pareti laterali e di fondo, divisi in due zone sovrapposte, rappresentano storie della vita di S. Pietro; sui pilastri dell'arco d'entrata, in alto, da un lato è il *Peccato Originale*, dall'altro la *Cacciata di Adamo e d'Eva dal Paradiso*.

Di fronte a questi due affreschi, sul limitare della cappella, è impossibile non essere compresi della presenza di due grandi e fra loro ben distinti maestri. Non è in essi tale differenza di esecuzione e di stile che si possa attribuire a periodi diversi della attività di un medesimo artista, ma una intima discrepanza di estetica. Il pittore del *Peccato Originale* è artista sereno, amico della Grazia, narratore non possente ma piacevole e semplice: sul fondo bruno ove s'intravvedono, nell'alto, le verdi fronde ed i rossi pomi dell'albero ed il serpe dal grazioso capo femmineo, egli compone in quiete, in dolce abbandono, i due ignudi; pago della bellezza che spira nella leggiera movenza del casto corpo di Eva e di Adamo (e nelle forme rimane una certa arcaica timidezza, e le svelte proporzioni sono quali amò l'arte gotica), non cerca di caratteriz-

[1] Le suddette notizie trovansi raccolte nella cit. op. di A. Schmarsow (II, pag. 5 e sgg.).

[2] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della Pittura Italiana*. Firenze, 1898. II, pagg. 289-313.

MASACCIO: IL TRIBUTO DI CRISTO — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

zare più fortemente l' istante ch' egli rappresenta. La sua tecnica bene risponde a tale intento: ambedue le figure sono colorite a leggiere sfumature senza nessun contorno, senza bruschi trapassi di luci, con un lento digradare di tinte sempre più chiare. Nell'affresco della *Cacciata dal Paradiso* erompe invece la possanza di uno spirito altamente tragico: entro il breve spazio sembra scatenarsi tutta l' ira celeste, travolgere i due progenitori disperati, senza più riparo, colpiti da una luce violenta, di folgore: nei corpi non è la grazia di gracili membra, ma uno sforzo di muscoli poderosi, gonfiati dal dolore: Eva si allontana gridando, con le sopracciglia contratte, come di maschera tragica, ripiene di ombre; Adamo va, coprendosi gli occhi, oppresso da un più intimo dolore. V' è nel nudo una scienza nuova e naturalistica, libera affatto da quel certo manierismo grazioso ch' è nel *Peccato Originale.*

La *Cacciata dal Paradiso* certamente è opera di Masaccio: v' è lo studio dei forti contrasti di luce e di ombra, che già apparve nell' opera giovanile della tavola di Sant'Ambrogio, qui elevato a mezzo supremo di espressione; v' è l'austerità di concetto che si ritrova nei frammenti del polittico pisano.

L'arte di Masaccio si determina ancor più, anzi nella sua più alta forma, nell'attiguo affresco del *Tributo di Cristo.*

Nel lontano, in una tonalità opaca e rossastra, forse non interamente dovuta alle alterazioni cagionate dal tempo, digradano le masse dei monti, solenni ma indistinte; tutto il fuoco visuale è raccolto sul gruppo delle figure. Gli apostoli attorniano il Cristo, cui il gabelliere, alle porte di Cafarnao, interdice l'entrata chiedendo con un avido gesto il pedaggio; essi sono diversamente angustiati alla risposta del Maestro che accenna il vicino lago donde trarrà il denaro dal ventre del pesce: Pietro, guardando accigliato il gabelliere, indica anch'egli lo stagno. Chi si domandi il senso di tale misterioso rispondersi dei gesti di Cristo e di Pietro trova mirabilmente espresso, come nella stessa natura, il carattere dell'apostolo: Pietro è il discepolo che ha più fede, e mentre si corruccia per la domanda del gabelliere, udendo le parole del Maestro già le sa veritiere e anch'egli le accompagna col gesto, ed indica il lago vicino. Poi vedesi a sinistra l'apostolo, in atto di vecchio pescatore, estrarre il pesce dall'acqua; indi, a destra, numerare cautamente il denaro nella mano del gabelliere.

La composizione è equilibrata in modo impareggiabile intorno alle drammatiche figure di Cristo, di Pietro e del gabelliere nei cui gesti l'artista ha raccolto l'espressione più intensa; nel paesaggio montuoso, non più traccia dello schematismo trecentistico da Masolino accolto ancora negli affreschi della Collegiata; nel panneggio, il fare esuberante e calligrafico delle pieghe cede ad una semplicità austera e razionale. E le differenze da Masolino risaltano nei tipi stessi delle figure, più squadrate, più membrute: i visi non hanno le forme terse e delicate proprie del maestro da Panicale, essi sono modellati con violenza nelle prominenze degli zigomi e del mento, nelle profonde cavità delle orbite: soltanto in Cristo, volendo esprimere la

serena dolcezza del viso divino, Masaccio si riavvicina al tipo ed alla tecnica del proprio maestro.

E prima di Domenico Veneziano e di Andrea del Castagno, Masaccio conquista

MAESTRO TOSCANO DEL XV SEC.: ESEQUIE DI SAN LORENZO — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

alla Pittura il dominio della luce; una luce intensa, in forte contrasto con le ombre, è il mezzo che gli consente di modellare con tanta plasticità: non la luminosità diffusa e radiante quasi dalle carni e dai vividi colori delle vesti quale Masolino adoperò, ma una luce che piomba da una direzione bene determinata e, come nel vero, colpisce in diverso aspetto le cose, ora battendole in pieno, ora radendole a pena. In

tale giuoco di chiari e d' ombre non più il colore appare fuso come nei dipinti di Masolino, anzi si fa opaco nelle vesti, terreo e rossastro nelle carni.

Le medesime qualità estetiche e tecniche si ritrovano chiaramente in alcuni altri

MAESTRO TOSCANO DEL XV SEC.: AFFRESCO — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

affreschi della cappella Brancacci, cioè nelle parti primitive della *Resurrezione del figlio del Re* e del *S. Pietro in cattedra*, nel *Battesimo*, nella *Guarigione degli infermi*, nell'*Elemosina*, i quali tutti contrastano cogli affreschi del *Peccato Originale*, della *Predica di S. Pietro*, della *Guarigione dello Storpio* e della *Resurrezione della Tabita* già dal Vasari attribuiti a Masolino.

L'affresco della *Guarigione dello Storpio* e della *Resurrezione della Tabita* riunisce in un ampio scenario la narrazione dei due fatti. Il fondo è formato dalla prospettiva di una piazza fiorentina dalla quale s'interna obliquamente una via: le case, colorite di chiare tinte grigie e rosee, sono di modesto aspetto, ma gaie di vita: dalle finestre pendono i panni familiari, ai travicelli sono appese gabbie; una bertuccia legata va camminando sul davanzale di un loggiato, in alto; dalla porta di fondo un vecchio entra nella casa, una vecchia tutta ammantata, segue una giovane donna, quasi fanciulla ancora, che procede nella piazza conducendo per mano il suo figliuoletto scalzo, esile figura affatto simile di proporzioni e di atteggiamento alla giovane che col proprio bambino assiste allo sposalizio di Maria nell'affresco della Collegiata di Castiglione.

Le due scene dei miracoli sono raccolte ai due estremi dell'affresco, ma più che verso di esse l'occhio è attirato dalle vivaci figure di due giovani i quali, quasi noncuranti dei prodigi, attraversano la scena e risaltano con i vibranti colori delle loro vesti signorili sul bigio terreno della piazza. L'uno ha una lunga guarnacca di tinta rosata sfumante in chiaro nella sommità delle pieghe; dal berrettone bruno sfuggono i suoi capelli gialletti: il suo viso non ha contrasti di luce e d'ombra, anzi è colorito di un incarnato tenue, a ombre dorate, tutto rischiarantesi insensibilmente sulla fronte: l'altro giovane ha calze rosse, un mantello verde a rami di velluto nero, un turbante di rosso tenero: sul suo viso è un lento digradare di luminosità. Come negli affreschi di Castiglione, come nelle tavole di Brema e di Monaco, siffatta tecnica di colorire dà alle giovanili figure un alito di celestiale purezza.

A destra è la *Resurrezione della Tabita*: sotto una loggia — le pareti son tinte di bruno dolcemente sfumato — la donna si solleva a sedere, tutta cerea nel volto, mentre S. Pietro si avvicina benedicendola e gli spettatori fanno atti diversi di stupore. L'apostolo ha una tunica verdolina che si schiarisce nelle sue prominenze, ed un manto di colore giallo vivo: nel viso è colorito, più robustamente che non i due giovani gentiluomini, con ombre di roseo dorato nel cavo delle guance, ma senza il torbido e la lotta di luci e di scuri ch'è nelle figure del *Tributo*. Maggior letizia di tinte vedesi nella luminosa veste di lilla del compagno di Pietro e forse un tempo era nelle figure che attorniano la risorta, ora offuscate, le quali pur nei visi dimostrano un modellare delicato diverso del tutto da quello del capolavoro di Masaccio.

Nel gruppo di sinistra, rappresentante la *Guarigione dello Storpio*, il colore brilla nella figura di S. Giovanni dai chiari capelli gialletti, dal viso di una calda tinta sfumata e dal roseo vivido manto, mentre la tragica figura dello storpio è invero ricavata con maggior forza di chiaroscuro, sì da ricordare la tecnica e la potenza d'espressione di Masaccio.

Nè soltanto la gamma coloristica e la diversa espressione della luce distinguono il presente affresco dal *Tributo di Cristo*: vi sono fra i due affreschi discrepanze

anche più intime. Le figure qui hanno forme meno complesse che nell'affresco di Masaccio; i loro movimenti rivelano una certa timidezza, una minore scienza anatomica nel pittore; il modellato non è affatto scultorio; il panneggio è meno razionale e specialmente nella figura dell'ultimo vegliardo a destra, come anche nel drappo-

MAESTRO TOSCANO DEL XV SEC.: STORIE DI SAN LORENZO — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

gettato a terra presso la Tabita, esso forma pieghe calligrafiche quali osservammo negli affreschi della Collegiata di Castiglione; anche differisce il tipo dei visi, come si può scorgere per confronto delle figure di Pietro e di Giovanni nei due dipinti. Identico alla *Resurrezione della Tabita*, per colorito e per modellato, anzi più prossimo per tinte chiare e dorate ai dipinti della Collegiata, è l'affresco rappresentante S. Pietro che predica alle turbe.

La divisione dei dipinti della cappella Brancacci in due gruppi distinti, chiaramente indicata dal Vasari, fu ammessa anche dal Cavalcaselle e da A. Schmarsow, ma non per affermare ch'essi siano dovuti a due diversi pittori, bensì per scorgervi l'arte di uno stesso maestro, di Masaccio, in due distinti periodi di sviluppo: eseguiti gli affreschi della *Resurrezione della Tabita*, della *Predica di S. Pietro* e del *Peccato Originale*, Masaccio si sarebbe recato per una seconda volta a Roma, donde, dopo avervi ultimato nella chiesa di S. Clemente un ciclo di dipinti già intrapreso in un suo primo soggiorno a Roma e lasciato incompiuto, sarebbe ritornato a dar compimento alla decorazione della cappella Brancacci. Tralascio di riassumere le lunghe argomentazioni con le quali lo Schmarsow intende di provare tali vicende della vita e delle opere di Masaccio, poichè egli non reca a sostegno di esse argomenti oggettivi e credo invece forniscano prove per negare un'evoluzione dell'arte del maestro quale fu delineata dal critico tedesco le ragioni stesse per le quali negammo a Masaccio le *Madonne* di Brema e di Monaco.

Se si vuole attribuire a Masaccio il gruppo degli affreschi « masoliniani » della cappella Brancacci, conviene ritenere che la tavola di Sant'Ambrogio sia stata eseguita prima di essi, oppure nell'intervallo fra l'esecuzione di quei primi affreschi e quella del polittico pisano e degli altri affreschi della cappella Brancacci, che nessuno vorrà negare appartengano per ragioni di stile ad un periodo posteriore alla tavola di Sant'Ambrogio. Nel secondo caso, dopo essersi Masaccio impadronito sì perfettamente della tecnica e dello stile di Masolino da poter eseguire la figura della madre col putto ed il gruppo dei due giovani nella *Resurrezione della Tabita*, come avrebbe egli potuto spogliarsi talmente d'ogni abilità nell'imitare e nell'interpretare le forme del maestro da privare d'ogni grazia il suo modello e deformarlo come fece negli angioli della tavola di Sant'Ambrogio? Se poi questo dipinto è da ritenersi anteriore al primo gruppo degli affreschi della cappella Brancacci, dovrebbe concludersi che l'artista avrebbe abbandonato tutte quelle qualità che dovevano caratterizzare il supremo fiore della sua arte, che avrebbe rinunciato allo studio dei forti effetti di luce, alla energia del modellare, della quale avea già dato prova nella parte centrale di detta tavola, per riaccostarsi all'arte di Masolino e per allontanarsene poi nuovamente nell'ultimo periodo della sua attività! Ambedue queste fasi di sviluppo stilistico ci sembrano del tutto inverosimili: la tavola di Sant'Ambrogio è da ritenersi fra le prime opere di Masaccio, eseguita forse circa il 1420; essa segna il primo stadio di un artista di genio che segue i modelli del maestro, ma li altera con caratteri già propri, i quali vanno poi integrandosi attraverso all'opera del polittico pisano, ai dipinti della cappella Brancacci che possono essere riuniti col *Tributo di Cristo*, sino a quel grandioso affresco della *Trinità*, in S. Maria Novella, che di certo è l'ultima opera rimastaci di Masaccio a Firenze.

Le *Madonne* di Brema e di Monaco col primo gruppo di affreschi della cappella

Brancacci segnano invece il progredire di un artista di diverso temperamento, di Masolino, quale lo si conosce nei dipinti della Collegiata di Castiglione d'Olona. Le somiglianze degli affreschi del *Peccato Originale,* della *Resurrezione della Tabita,* della *Predica di S. Pietro* con gli affreschi della Collegiata sono evidenti nella gamma e nella tecnica del colorire, nella maniera del modellare, nel panneggio, nei tipi: se

MAESTRO TOSCANO DEL XV SEC.: L'ANNUNCIAZIONE — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.

le proporzioni delle figure possono parere nella cappella Brancacci alquanto più corte, ciò fu cagionato in parte da che l'artista più non si trovava forzato a costringerle entro spazi disadatti quali gli spicchi della volta della Collegiata, e più ancora dallo svolgersi della mente del pittore in senso sempre più naturalistico; se l'espressione della profondità dello spazio e lo studio della prospettiva appaiono svilupparsi in inaspettata maniera nella *Resurrezione della Tabita*, non conviene dimenticare che il fondo dell'*Adorazione del Bambino* e della *Natività*, negli affreschi della Collegiata, ci facevano presagire tale attitudine nell'arte del maestro; se, in fine, Masolino qui

si rivela come narratore vivace e brioso, tale sua qualità, già sensibile nei dipinti della Collegiata, la vedremo affinarsi sempre più nelle sue opere future. E quando avremo esaminato ciò che l'artista produsse nell'ultima maturità del suo genio, forse apparirà

MASOLINO: MADONNA — BREMA, KUNSTHALLE.

chiaro come nel ciclo della sua attività gli affreschi della cappella Brancacci si incastonino perfettamente.

Masolino lavorò nella cappella Brancacci quando già aveva eseguiti gli affreschi della Collegiata di Castiglione; il confronto delle qualità stilistiche dimostra che i dipinti di Castiglione sono anteriori per esecuzione a quelli di Firenze: in questi si at-

tenuano i caratteri convenzionali e goticheggianti, si equilibrano più giustamente le proporzioni, si fanno più vivi gli intenti naturalistici. Ciò conferma l'opinione che i dipinti della Collegiata risalgano a circa l'anno 1423 e non al 1426, poichè riteniamo probabile che Masolino sul principio del 1426 lavorasse ancora nella cappella Brancacci. Nel 1424 il pittore trovavasi a Firenze, s'immatricolava nell'Arte degli Speziali e riceveva la commissione per gli affreschi di una cappella per la Compagnia di S. Croce nella chiesa di S. Agostino ad Empoli; l'anno successivo, egli otteneva ancora un pagamento a Firenze; due anni dopo un documento lo menziona come dimorante in Ungheria ove erasi recato a servizio di Pippo Spano, morto nel 1427, forse già durante il 1426; fra gli anni 1424 e 1426 è adunque da collocare l'opera di Masolino nella cappella del Carmine. Il maestro dovette imprendere la decorazione a cominciare dalla volta, sulla quale dipinse probabilmente le figure dei quattro Evangelisti, e proseguire affrescando nei lunettoni della parete la *Vocazione di Pietro e d'Andrea,* il *Naufragio degli Apostoli,* il *Pianto di Pietro,* dipinti attribuitigli dal Vasari ed ora tutti perduti; indi sulle pareti egli eseguì la *Resurrezione della Tabita,* la *Predicazione di S. Pietro,* il *Peccato Originale.* Interrotto da Masolino il lavoro, per recarsi in Ungheria o per altro motivo, Masaccio proseguì la decorazione della Cappella, ma non la condusse a termine perchè recatosi a Roma, ivi morì (1428).

Gli affreschi eseguiti da Masolino, nel 1424, per la Compagnia di S. Croce nella chiesa di S. Stefano d'Empoli sono andati perduti, ma è merito di B. Berenson l'avere indicato nella chiesa stessa come opera del nostro pittore — prima della scoperta di documenti che attestano l'attività del maestro in Empoli [1] — una lunetta che un tempo sovrastava ad una porta ed ora è collocata sopra un altare [2]. Sul fondo, di un giallore dorato, si eleva la svelta persona della Vergine, fanciulla illibata, fiore di grazia, radiosa di intima luce nella bianca veste che brilla fra l'azzurro denso del manto, nel viso di un chiarore paradisiaco: sulle carni cristalline, tinte di un incarnato dolcissimo, digrada verso la sommità della fronte una candida luce. Il confronto di questa delicata figura con i due giovinetti dell'affresco della *Resurrezione della Tabita* o con le donne raffigurate nello *Sposalizio della Vergine* a Castiglione d'Olona non può lasciar dubbio sul nome del pittore. Il bambino, un po' tozzo nelle forme e un po' caparbio di aspetto quale nei dipinti della Collegiata, è vestito di una vesticciuola rosea, luminosa, armonizzata con il colore delle vesti e delle variopinte alucce degli angioli, esseri tutti luce e candore.

Emana dall'affresco un senso di castità che purifica ogni cuore, una sì intensa luminosità, un tale gaudio di colore che esalta nell'animo la gioia della vita: forse soltanto nelle sue più ideali creazioni l'Angelico aperse ad occhio umano un simile

[1] G. Poggi, *Masolino e la Compagnia della Croce in Empoli* (*Rivista d'Arte,* 1905, pag. 46 e segg.).
[2] B. Berenson, *Quelques peintures méconnues de Masolino* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1902, XXVII, pag. 89 e segg.).

sereno lembo di Paradiso! Altrove il tempo ha disfiorato l'opera di Masolino; qui il dipinto ci appare, come uscito appena dalla creazione dell'artista, di una impareggiabile freschezza; ed è ad una uguale gamma di colori, ad una pari intensità di luce, che dovremmo elevare le nostre sensazioni dinanzi a tutte le altre opere del maestro, ora deperite, per giudicarle nel loro primitivo valore! Invero non senza ragione il Vasari aveva scritto: « quello in che Masolino valse più che in tutte le altre cose, fu nel colorire in fresco; perchè egli ciò fece tanto bene, che le sue pitture sono sfumate ed unite con tanta grazia, che le carni hanno quella maggior morbidezza che si può immaginare »!

Contrasta assai con la lunetta della chiesa di S. Stefano un affresco del Battistero di Empoli, attribuito anch'esso incertamente a Masolino o a Masaccio. Fuor del sarcofago sta ritto il corpo ignudo e rigido del Cristo che la madre stringe appassionatamente a sè reclinando il viso contratto dal dolore, mentre Giovanni piange, chino sul braccio del Maestro. V'è nella composizione una tale intensità di sentimento tragico che appartiene più a Masaccio che non al mite Masolino; tuttavia la vivace tinta rosea del manto di S. Giovanni, le diafane ombre dorate del viso della Vergine, e i colori sfumati, e il drappeggio involuto, male si accordano con i caratteri delle opere sicure di Masaccio: essi richiamano invece lo stile di Masolino specialmente quale si scorge nell'affresco della *Resurrezione della Tabita* nelle parti di colore più nudrito e robusto, e più ancora si addicono alla maniera del maestro da Panicale il tipo aquilino del Cristo e certa figurina di profeta nella incorniciatura dell'affresco.

Non potrebbe questo affresco esser dovuto alla collaborazione di Masolino col suo grande discepolo?

La lunetta della chiesa di S. Stefano ci mostra invece purissima l'arte di Masolino, e prossima al periodo nel quale il magistero dell'artista giunge alla sua ultima perfezione.

È ancora a Castiglione d'Olona che ritroviamo questo supremo fiore dell'arte di Masolino.

All'estremità del poggio sul quale sorge la Collegiata si eleva, congiunta alla chiesa da una lunga fabbrica — forse antica abitazione dei canonici —, una torre, probabilmente avanzo del recinto che circondava il luogo sacro. Il rude involucro della torre di rossi mattoni, interrotto da finestrelle strette come feritoie, nasconde un miracolo d'arte: nel piano a livello della Collegiata è il Battistero.

Nella lunetta della porta una mezza figura del Battista, colorita in terra verde, è ora quasi del tutto evanida per le intemperie, e anche eroso profondamente e screpolato è l'intonaco ai due lati della porta sul quale a stento s'intravvedono poche tracce di una *Annunciazione*. Della Vergine, raffigurata sotto un loggiato sorretto da esili colonnine, più non si scorge che un'ombra del viso purissimo e della mano: meglio conservata è in parte la figura dell' arcangelo Gabriele, adolescente ardito e

vigoroso, dalla bella fronte e dal mento ricolmo, dai capelli fiammanti, vero spirituale fratello dell'efebo che già Masolino ritrasse nell'*Annunciazione* del coro della Collegiata, e di una bellezza anche più eroica. È tale l'identità di tipo fra i due angioli da rivelare chiaramente nelle due opere l'arte di un medesimo maestro.

MASOLINO : MADONNA — MONACO, MUSEO.

Aperta la porta, quando sul mattino più luce irradia dalle strette finestre, si schiude allo sguardo una festa di colori!

L'interno del Battistero è composto di un ambiente quadrato coperto da volta a crociera ed illuminato a sinistra, verso il settentrione, da un'alta finestrella; un gradino separa questa parte anteriore da un altro minore vano quadrato, a mo' di

presbiterio, sul quale gira una volta a botte, illuminato di fronte e a destra da due alte finestrelle. Ivi era originariamente la bella pila dell'acqua lustrale, ora spostata, il luogo ove il sacerdote ministrava il sacramento. Al di sopra di esso, nella volta, il pittore dipinse l'Eterno Padre.

Sul fondo azzurro, costellato di oro, si apre un alone bruno entro il quale appare la solenne figura di Dio Padre, vegliardo con candidi i capelli e la barba; intorno, leggieri come le nuvolette rosee che li sostengono, roteano nove angioletti. È una festa di colori vibranti e pur delicati, una divina visione! Chi giunte le mani e chi conserte, gli angioli semplicetti si affisano gioiosi nell'Eterno protendendo gli esili colli, socchiudendo al sorriso le piccole bocche, fremendo di letizia nelle lor piccole teste, dalle quali ondeggiano giallette e fulve le chiome. Hanno i gracili corpi nascosti da lunghe tuniche fluttuanti; l'uno è vestito di rosa, l'altro di verde di foglia con luci verdoline, l'altro di giallo canario puro e lucente, altri di rosso d'oleandro, di verde con luci di giallo, di tinte rosate lumeggiate di vivissimo bianco, altri di gialletto vivo che tutto si imbianca nelle luci; è un'iride di tutti i colori; sono gemme avvivate dal sole!

Masolino fu che compose tale tripudio di tinte: si riconosce il maestro degli affreschi della Collegiata, della lunetta di Empoli, nella sua predilezione dei colori puri, e specialmente del gialletto, nella foggia delle pieghe sinuose, nel tipo degli angioli così prossimi a quelli della tavola nella Pinacoteca di Monaco, nella figura dell'Eterno Padre del tutto somigliante ad uno dei vecchioni che assistono alla resurrezione della Tabita.

Sotto tale radiante orifiamma si apre, sulla parete di fondo, una grandiosa scena. Lo sguardo s'addentra nella profonda visione di una regione racchiusa in una cerchia di monti, di colore gialletto, digradanti nel lontano: arbusti e piccoli alberi sono raggruppati qua e là, alle falde delle montagne; nel mezzo, sul terreno pietroso, a scheggiature, sulle quali la luce va sfumando in un colore livido, scende da lungi un fiume verdognolo, ondeggiante: v'è su tutto un'alta e diffusa luminosità. La colomba, che l'Eterno invia dall'alto, splende nel cielo. Entro il fiume sta ignudo il Cristo cui S. Giovanni effonde l'acqua sul capo: a sinistra, tre angioli sono in attesa, con le vesti del Redentore; a destra, gli Ebrei battezzati si asciugano e si rivestono. Sui tre angioli dalle carni alabastrine, dai capelli gialletti, è uno smagliare di colori simile a quello degli angioletti che circondano l'Eterno; e per esprimere più intensamente la luminosità, il pittore ricorre al cangiar delle tinte, sì che, fra altro, illumina dolcemente di giallo le tonacelle verdi. Il *Cristo* ha le forme smilze, le timide movenze che vedemmo nell'*Adamo* del *Peccato Originale* nella cappella Brancacci; il *Battista*, dal viso severo ma un po' manierato, ci ricorda l'*Eterno Padre* dipinto nella tavola di Monaco: egli è coperto di un manto roseo, colorito anch'esso con lente gradazioni di tinte entro le pieghe grevi, proprie all'arte di Masolino.

MASACCIO: MADONNA IN TRONO E SANTI — MONTEMARCIANO, ORATORIO.

(Fot. Alinari).

Dalla parte centrale dell' affresco l'occhio trascorre al singolare gruppo dei quattro ignudi: l'uno, seduto sul primo piano (per l' arcigno viso egli rassomiglia all'uomo

MASACCIO: S. ANNA CON MARIA E IL BAMBINO — FIRENZE, GALLERIA D'ARTE ANTICA.
(Fot Alinari).

col turbante raffigurato nella *Resurrezione della Tabita*), si infila a grande stento le calze sulle membra umidicce; l'altro si asciuga; l'ultimo, un giovinetto, esile, di una grazia femminea, rabbrividisce tutto stringendosi addosso un panno.

Giova ora richiamare alla mente gli affreschi dei quali i fratelli Jacopo e Lorenzo da Sanseverino decorarono nel 1417 l'oratorio di S. Giovanni Battista in Urbino. I due maestri umbri, contemporanei di Gentile da Fabriano, hanno molti caratteri di tecnica e di stile comuni sì con Gentile stesso che con Masolino: essi pure rifuggono dall'uso dei contorni nel colorire, e sfumano dolcissimamente le tinte; hanno nel foggiar delle pieghe un manierismo gotico, un fare accartocciato, in contrasto coi principî naturalistici di altre parti delle loro composizioni.

Nell'affresco del *Battesimo degli Ebrei* i due pittori da Sanseverino si mostrano narratori di una vivacità tutta popolare. Nel fiume, ove guizzano i pesci, scendono alcuni ignudi; altri già si rivestono o ancora si scalzano con grande fatica, appunto come quelli che Masolino ritrasse nel Battistero di Castiglione, mentre una schiera di gentiluomini, vestiti delle più bizzarre vesti, assiste alla scena e, nel fondo, i bettolieri vendono ai servi il loro vino. Anche i fratelli da Sanseverino, al pari di Masolino, appartengono alla grande corrente naturalistica, pur non sciolta del tutto ancora dal manierismo gotico, diffusa sul principio del Quattrocento in una vasta plaga, e non solo in Italia; ma, di fronte alla loro, l'arte di Masolino già affina gli elementi comuni, purifica le forme, instilla nelle rappresentazioni un sapore toscano, la sobrietà fiorentina.

Nell'opera del pittore da Panicale trova un nuovo e prevalente sviluppo quell'elemento d'arte che doveva nel Quattrocento svolgersi sempre più, il paesaggio: la semplicità del *Battesimo* è resa solenne dalla sconfinata vista del fondo delle montagne, le quali, se in parte mostrano ancora forme tradizionali, in alcuni particolari sembrano inspirate al pittore dallo spettacolo dell'ampia cerchia delle prealpi che gli si apriva dinnanzi mentre egli lavorava a Castiglione, dalla vista delle alte valli salienti dal piano lombardo.

Un altro singolare documento del suo amore pel paesaggio il pittore ha lasciato a Castiglione d'Olona nella casa stessa del suo munifico patrono, del cardinal Branda. Presso la chiesa di Villa, bella costruzione quadrata con cupola, certamente disegnata da qualche architetto venuto di Toscana dopo avervi ammirate le creazioni del Brunellesco, sorge ancora il palazzo del nobile prelato con le sue logge a colonne, le finestre decorate di terrecotte lombarde, i soffitti dipinti. In una grande sala, detta « del cardinale », sulle pareti colorite di rosso cupo sono dipinti alberi, putti ignudi intenti a lavori campestri, imprese: opera decorativa di qualche artista lombardo; ma in una saletta attigua, il cardinale Branda ebbe a' propri servigi il suo pittore preferito. Tre delle pareti all'intorno sono ora imbiancate; sulla quarta parete l'antico affresco che l'adornava è conservato soltanto dal mezzo in su. In alto corre un fregio composto di ornati gotici con puttini e medaglioni recanti lo stemma del cardinale; a destra, entro un riquadro, appare a mezzo busto una vezzosa fanciulla, cui un'altra figura, ora perduta, già dipinta sull'attigua parete, posa la mano sull'omero: e

tanto rassomiglia quel grazioso viso, per le forme e per la sua tecnica esecuzione, alle figure femminili da Masolino dipinte nel coro della Collegiata, che toglie ogni dubbio sul vero autore dell'affresco [1].

Sotto tale fregio si apre l'ampia veduta di una campagna montuosa, con colline coronate da castella, con torri; le forme dei monti, ancora alquanto schematiche, sono meno naturalistiche di quelle del paese del *Battesimo di Cristo* e potrebbero indicare che il dipinto appartenga ad un'epoca anteriore nell'attività di Masolino. Della parte inferiore del dipinto non resta ora più nessuna traccia, ma vi è da dubitare che il pittore non si fosse appagato di decorare le pareti con semplici vedute di campagna: probabilmente il paesaggio a noi conservato non formava che lo sfondo di una scena, forse tratta dalla vita domestica del cardinale e dei suoi familiari, quale dipinse in una stanza a terreno di casa Borromeo, in Milano, un pittore lombardo della metà del secolo decimoquinto.

L'affresco del *Battesimo* è il punto culminante della narrazione della vita del Battista che il pittore svolge all'intorno sulle pareti del Battistero. Incominciano le storie di S. Giovanni nella parete in cui s'apre la porta; ma ivi, e nel contiguo muro di sinistra, il dipinto trovasi in un desolante stato di rovina: a cagione dell'umidità che sale dal fiume l'intonaco è impregnato di nitro, il colore è in gran parte caduto.

Dapprima, a destra della porta, fu raffigurato l'annuncio dell'angiolo a Zaccaria. A grande stento si può intravvedere da un lato la figura di Zaccaria e la traccia di un gruppo di spettatori; meglio conservato è il gruppo a sinistra dell'altare. Ivi le due ultime figure ci rivelano l'arte di Masolino in tutta la sua leggiadria e ci consentono anche d'esaminarne più addentro la tecnica. Il personaggio che è vestito di una corta tunica ha le vesti tutte così scolorite, che sull'intonaco del muro, liscio e lucido come smalto, rimangono soltanto pochi tratti di pennello formanti il disegno della tunica, fra i quali si scorge il profilo delle forme nude che l'artista delineò per meglio equilibrare la figura.

Una consimile preparazione del dipinto, a linee rapide e un po' confuse, quasi che l'artista non avesse prestabilito le forme mediante precedenti disegni, la ritroviamo anche in alcune figure muliebri, quasi interamente evanide, esistenti nella loggia del suddetto palazzo del cardinale; e tale particolarità, unita alla forma delle mani e dei visi delle figure, sebbene guasti da ritocchi, ci fa vedere in quegli avanzi un'altra traccia dell'opera di Masolino nel palazzo.

Eseguito il lavoro di abbozzo quando l'intonaco non era ancora del tutto prosciugato, il pittore usava colorire a secco gli abiti per ottenere maggior finitezza — e ciò fu causa che più facilmente il tempo e le intemperie cancellassero queste parti della sua opera — eseguendo a buon fresco soltanto le teste, ch'ei finiva rapidamente,

[1] D. Sant' Ambrogio, *Il borgo di Castiglione Olona*. Milano, 1883. — B. Berenson, op. cit. — G. Cagnola, *Un affresco inedito di Masolino da Panicale* (*Rassegna d'Arte*, 1904, pag. 75 e sgg.).

senza pentimenti e senza ritocchi a secco, sì che di esse l'intonaco potè conservarci fedelmente quanto il pittore gli confidò.

Il viso della figura del gentiluomo che assiste all'annunzio dell'angiolo a Zaccoria è improntato fortemente d' individualità, forse è il ritratto di qualche famigliare di casa Castiglione, di un uomo nel fiore della maturità, di aspetto bonario e sereno; il pittore lo ha colorito con ogni diligenza, con sfumature di luci nelle tinte giallo-dorate che ne formano il fondo.

A sinistra della porta il dipinto della *Visitazione* è ormai pressochè interamente svanito.

Gli affreschi della parete di sinistra, rivolta a settentrione, sono fra tutti i più danneggiati. Della *Imposizione del nome al Battista,* con la quale il racconto prosegue, si distinguono a pena le linee generali: a sinistra, Zaccaria seduto in atto di scrivere il nome; a destra, un gruppo di donne col neonato, ma nel fondo ancora si scorge, delineato con esattissima prospettiva, un portico. Della scienza nuova della prospettiva, che i contemporanei maestri fiorentini indagavano, qui Masolino si dimostra padrone: già nella *Natività* della Collegiata, poi nella *Resurrezione della Tabita* lo vedemmo intento, con minore sapienza, a simili problemi; in questo affresco una perfetta scienza gli dà di esprimere la pace e il ritmo dei colonnati del grande claustro silente.

La narrazione prosegue con l'affresco del Precursore che predica nel deserto. Dinanzi al Battista stanno schierati in ascolto gentiluomini acconciati nelle più bizzarre fogge con turbanti, con berrettoni architettati a molti ripiani, con guarnacche dai vivi colori, che l'artista ritrasse non già, come da alcuno fu detto, da ricordi ch'egli avesse serbato dei costumi veduti nel suo viaggio in Ungheria, ma perchè siffatte erano appunto le vesti e le acconciature che usavano in Italia nella prima metà del Quattrocento presso le corti, costumi venuti forse dal Nord, dalla Francia, quali si ritrovano rappresentati, in forme anche più strane, entro moltissime miniature e pitture del Quattrocento, negli affreschi del castello della Manta presso Saluzzo, nei dipinti degli Zavattari a Monza, nelle pitture di scuola veronese, negli affreschi dei fratelli da Sanseverino ove vedonsi appunto turbanti, zimarre frastagliate, stoffe ricamate nelle più singolari maniere. E si noti come la scuola e lo stile, per così dire, internazionali, formatisi sulla fine del Trecento e nel principio del Quattrocento all'uscir dal manierismo della tarda arte gotica sotto un nuovo impulso del realismo, sembrino applicarsi dapprima piuttosto che all'espressione profonda delle cose alle loro apparenze più vaghe e superficiali, e con grande oggettività di osservazione intendano a riprodurre tutte le effimere parvenze delle fogge predilette da una società signorile che forse mai altri tempi non videro ugualmente splendida.

E nel ceppo di tale stile, che in Italia trovò in Gentile da Fabriano e nel Pisanello i suoi più bei germogli, è radicata, lo osservammo, anche l'arte di Masolino.

L'artista ritrasse certamente dal vero le figure degli uditori di S. Giovanni,

il gentiluomo obeso e quello di piccola statura e vestito di gialletto che a lui sta vicino, ma il tempo ha talmente sfiorato i colori ed eroso l'intonaco, che nulla più resta intatto a dimostrare il magistero del pittore, fuor che l'ultima figura a destra, di un giovane dallo scarno viso acuito dall'attenzione, colorito delle tinte rosee e delle

MASACCIO: CRISTO (DAL « TRIBUTO DI CRISTO ») — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

ombre dorate che Masolino seppe rendere sì trasparenti.

La parete di fondo del Battistero è occupata, nel suo lunettone, dal grande affresco del *Battesimo di Cristo*: al disotto di questo, a sinistra, vedesi il Battista, adusto, austero, il viso solcato dai digiuni, con un cartello ove è scritto: ECCE AGNVS DEI, in atto di gestire quasi a stento, col braccio essiccato, verso gli ascoltatori che lo fis-

sano intenti in viso. Fra questi, il primo, un gentiluomo con uno smisurato berrettone a molti ripiani e con corta zimarra, fu dipinto dall'artista quando già era stato colorito sull'intonaco fresco il fondo roccioso del terreno, sì che, cadute ora

MASACCIO: S. PIETRO BATTEZZA GLI IDOLATRI — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

tutte le tinte delle vesti, è rimasto discoperto quel fondo, nè della figura altro si conserva se non ciò che era stato eseguito a buon fresco, il viso; un viso pieno di individualità, di energia interiore, saldo nelle forme e costrutto con tanta fermezza da pareggiare per forza e per sentimento naturalistico l'arte dei migliori maestri del primo periodo nel Rinascimento fiorentino. Dalla figura del secondo gentiluomo, che ha la

zazzera recisa nettamente in tondo, traspira la bontà e la semplicità di spirito che Masolino sovente potè osservare, quasi come una caratteristica locale, nel suo soggiorno in Lombardia; il terzo ascoltatore (dipinto insieme con altri due nello sguancio

MASACCIO : CARITÀ DI SAN PIETRO — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

della finestrella ricavata nel mezzo della parete) è uomo nel vigore di una rigogliosa maturità e serenamente, senza sforzo alcuno, segue le parole del Precursore, mentre dietro a lui, un giovinetto, dal viso insignificante, sembra ascoltare il suono della voce del Profeta ma non afferrarne il significato, ed un vecchio contrae il viso nello sforzo di meglio udire.

Così Masolino ci appare sotto un nuovo, vaghissimo aspetto: egli non è più il pittore di figure graziose, ma sempre un po' manierate e leziose, quali anche i due bellissimi giovinetti che attraversano la scena della *Resurrezione della Tabita* o gli ascoltatori della *Predica di S. Pietro* nell'affresco della cappella Brancacci, egli qui afferra ed interpreta in tutte le più sottili differenze di temperamento la natura umana quale gli cade sotto gli occhi, con tale vivo compiacimento della riproduzione oggettiva del Vero, che può bene essere annoverato fra i pionieri della nuova arte naturalistica toscana. L'artista che, già quarantenne, negli affreschi della Collegiata ci apparve dotato di tanta grazia e delicatezza giovanile per tal modo cooperava con una meravigliosa flessibilità al grande impulso naturalistico della nuova scultura e della pittura fiorentina, da cui allora sorgevano quei violenti ricercatori che furono Paolo Uccello ed Andrea del Castagno. Anche la sola cronologia dei massimi pittori fiorentini del principio del Quattrocento vale a dimostrare quanto sia ingiusto il ritenere che Masolino fosse inerte, e quasi portato alla deriva, nel veemente movimento estetico dei suoi tempi. Paolo Uccello ed Andrea del Castagno quando fu affrescato il Battistero di Castiglione d'Olona erano nel pieno periodo della loro operosità; fra essi Masolino non s'impicciolisce, non appare artista ritardatario o ligio seguace di altri; egli sembra anzi raggiungere in modo più semplice e con impareggiata spontaneità l'effetto allora agognato dall'arte fiorentina: l'espressione viva e sincera del caratteristico. Dopo aver preparato all'arte il genio di Masaccio, egli non porta fuori di Toscana forme antiquate: l'opera sua ci sembra partecipare in ogni momento della vita dell' arte fiorentina, essere anzi fra i più evidenti segni del suo sviluppo. Se in essa, accanto agli elementi nuovi, persistono elementi tradizionali, se vicino al nuovo naturalismo fiorisce ancora l' idealismo, retaggio del Trecento, ciò non le forma che una maggiore ragione di bellezza e di originalità, tanto quei caratteri si compenetrano e si conciliano nel genio dell'artista.

Chi più a ragione d'ogni altro pittore contemporaneo può essere evocato presso Masolino è il Beato Angelico; ma se dinnanzi alla luce paradisiaca del *Battesimo di Cristo*, degli angioli roteanti intorno all'*Eterno*, della *Madonna* di Empoli ricorre alle labbra il nome di fra Giovanni, tra i due artisti v'era una differenza che doveva sempre più accentuarsi: anche al confronto degli affreschi dell'Angelico nella cappella di Nicola V, Masolino è più umano, più prossimo al Vero; i suoi angioli annuncianti hanno anch' essi una celestiale purezza, ma sono adolescenti robusti in cui la gagliardia della vita sta per erompere; nell'Angelico le narrazioni si svolgono con la sobrietà castigata di un racconto monastico, in Masolino i fatti dell'Evangelio sono narrati con l'arguzia propria dei novellatori toscani, le scene sono popolate dai personaggi stessi che circondano il pittore, nell'austerità della leggenda sacra si insinua la visione profana dei costumi eleganti e della vita signorile del Quattrocento.

L'artista fa ritorno a tipi più manierati nelle figure di Cristo e di alcuni apostoli

che appaiono dietro un rialzo del terreno, mentre il Battista indica il Messia ai suoi ascoltatori. E si noti in quel gruppo, presso il Cristo, una figura di apostolo, forse di S. Pietro, la quale, sì per le forme che pel chiaroscuro del viso, rassomiglia in tutto

MASOLINO: DONZELLI (PARTICOLARE DELLA « RESURREZIONE DELLA TABITA ») — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.
(Fot. Alinari).

alla figurina di profeta nell'inquadratura della *Pietà* nel Battistero di Empoli — nuova riprova che anche in quell'affresco è l'opera del maestro da Panicale.

Sulla stessa parete del Battistero, a destra, è rappresentato Giovanni che rimprovera Erode incestuoso. Il fondo è chiuso da un muro di mattoni sul quale va sfumando la luce; pende nel basso un drappo di colore bruno. L'uomo, la cui volontà

morale è cresciuta nel deserto e si è fatta inesorabile, sta fermo, incrollabile, fissando i suoi occhi scrutatori e puntando l'indice verso il colpevole, mentre pronuncia le parole scritte, per un antiquato costume invero qui più non richiesto dall'efficacia dei gesti, in un cartello: « non licet tibi habere uxorem fratris tui adulteram ». La donna adultera, dal viso candido come giglio, sembra respingere da sè il rimprovero, mentre Erode, dal cui aspetto traspare una crudele sensualità, ride di un riso misto d'angoscia e di rabbia, e accenna allo sgherro che sbucando dal portico afferra il Precursore. L'episodio, che nel bassorilievo del Ghiberti per il fonte battesimale di Siena aveva avuto un'interpretazione mirabilmente drammatica e scenica, ci appare qui in forma più familiare ma tanto più intima: coi più semplici mezzi il pittore ha colorito i diversi caratteri, la sfrontatezza della bellissima donna, la bonarietà feroce di Erode e la apparizione strana e fatale nella reggia dell'uomo del deserto spinto fatalmente alla morte dal suo senso del Giusto.

E nuova squisitezza ritrova l'artista colorendo il viso di Erode a sfumature dorate sotto il cerchio scarlatto del berrettone, il candore luminoso, immacolato, delle carni di Erodiade.

Indi, sulla parete destra dell'oratorio, vedesi di nuovo lo sgherro, coperto tutto di una ferrea armatura, serrare diligentemente il catenaccio della porta del carcere (al di sopra del muro si erge il fastigio di un alto edificio ove, nella lunetta d'una porta, è raffigurato un bassorilievo rappresentante il lavoro di Adamo e di Eva), mentre — sottile accorgimento — nello sguancio della contigua finestruola è dipinto il Battista che appare all'inferriata della prigione: rivolto verso il cielo, egli è trasfigurato in una muta ed intensa preghiera di asceta.

Il maestro, che con l'arte sua sapeva stringere il Vero, possedeva anche i più appassionati accenti dell'idealismo: nel viso esangue, negli occhi quasi morenti del Precursore è espressa nel modo più potente ed essenziale l'esaltazione mistica del profeta!

Più oltre, ecco di nuovo il carcere, colorito di tinta verdolina, sul quale si eleva nell'azzurro un'alta rosea torre poligonale con le facce colpite da diversa intensità di luce: il cancello è semiaperto e già sulla soglia è stramazzato il Battista cui lo sgherro raddoppia il colpo della spada sul collo; e ne zampilla il sangue. È l'ultima sanguinosa scena del dramma, e fortemente essa contrasta con l'affresco che chiude la narrazione, col *Banchetto di Erode*.

Un'analisi di quest'ultimo dipinto non vale ad esprimere tutta l'incantevole armonia della composizione e dei colori. Sembra effondersi su ogni cosa la solenne poesia delle giallastre montagne che vivamente illuminate salgono verso il cielo azzurro, il ritmo tranquillo, la quiete del chiostro che si schiude nel fondo: v'è un senso di profondità, di lontananza, di spazio. Le tinte si accordano nei più delicati passaggi: il terreno è colorito di un roseo chiarissimo indorantesi di giallo giù giù verso l'estremità del portico che

ha pareti verdoline, archi di colore gialletto denso, e volte e colonne colpite da riflessi tenui di luce. A sinistra si eleva una svelta elegantissima loggia di colore rosato, sotto la quale stanno Erode ed i suoi convitati. Salome, esile fanciulla, vestita di una fluente tunica azzurra (colore del quale ora quasi più non si vede che la preparazione purpurea) di sotto la quale appaiono le maniche dorate di un'altra veste, si avvicina al desco, leggiera leggiera, quasi vibrante tutta ancora della danza, e con

MASOLINO : MADONNA — EMPOLI, CHIESA DI SANTO STEFANO.

(Fot. Gargiolli).

timido gesto, le braccia conserte, chinando il suo viso vergineo, attende inconscia la risposta all'oscena domanda del capo del Battista suggeritale dalla madre. In capo al desco, Erode, l'uomo pingue e sensuale, guarda sorpreso la fanciulla; il vecchio che gli sta accanto ritorce disgustato il viso; il solenne vegliardo ch' è nel mezzo s'arresta col bicchiere in mano e mira in atto di profondo rimprovero verso Salome, mentre il vigoroso giovane seduto in fondo alla mensa si volge, mosso soltanto dalla curiosità. Due bellissimi efebi, presso Salome, sembrano sussurrare fra loro, anch' essi inconsapevoli del male, per la strana domanda; il loro vicino si acciglia, pieno di corruccio; il gentiluomo ch'è più sul dinanzi, espresso con tanta veracità sin nei tuber-

coli del viso e del naso deforme, ascolta con meraviglia. Alla più delicata esecuzione si disposa così una squisita arte di osservatore.

A destra è seduta la donna malvagia, dal viso di giglio, la quale osserva in disparte le vicende del banchetto. Salome, ingenua, non sfiorata da ombra di male, tinta il purissimo viso del succo delle rose, incoronatasi di bianche e di pallide rose, s'inginocchia, tutta compresa di filiale rispetto, dinnanzi alla madre, e presenta sopra un bacino il livido capo del Precursore sul quale Erodiade abbassa uno sguardo pacato. Ma uno sgomento sconvolge d'un tratto a tal vista le due donzelle che assistono alla scena, e si ritraggono in atto di spavento senza poter lasciare cogli occhi l'orrido spettacolo. Parole non possono dire la grazia e il ritmo dei gesti delle due gracili fanciulle!

Poi in alto, nella solitudine alta del monte, i discepoli depongono entro un sarcofago il corpo del loro maestro.

Così narrava Masolino. La leggenda del Precursore, che l'arte cristiana amò svolgere nelle sacre suppellettili dei Battisteri — secondo gli schemi bizantini, talvolta vivificati da un nuovo soffio di originalità, la vediamo negli affreschi del Battistero di Parma, nei mosaici dei Battisteri di Firenze e di Venezia —, aveva trovato sul principio nel Trecento in Andrea da Pontedera un austero genio che ne improntò nel bronzo, con tragica sobrietà, gli episodi: sul principio del Quattrocento, ebbe negli scultori che ornarono il fonte battesimale di Siena, in Donatello, nel Ghiberti, in Jacopo della Quercia narratori più varii che, affermando nella loro opera tutte le conquiste nuove dell'arte, resero ricca, fastosa, l'antica leggenda e ne colsero gli istanti di più acuta drammaticità. Masolino è più semplice, è più calmo; egli rifugge dalle espressioni violente, alla scena dell'orrore destato nei convitati dalla vista del capo del Battista egli sostituisce quella della sorpresa cagionata dalla domanda di Salome. Lo spirito tragico e drammatico di Andrea Pisano, del Ghiberti, di Donatello, che idealizzarono quanto lo studio del vero aveva loro appreso, non è di Masolino, bensì l'osservazione acuta del vero, la quale, non vinta da un'emozione dominante, volentieri si indugia attirata da ogni particolare, l'arguzia del novellare, un senso squisito della bellezza, della misura, della grazia che lo induce a trovare l'espressione dell'orrore di una scena spaventosa nel ritmo armonioso delle movenze di due fanciulle.

La decorazione del Battistero fu completata col dipingere nelle vele della volta del primo ambiente, tutte di azzurro costellato di oro, i quattro evangelisti seduti su nubi presso i loro simbolici animali. L'umidità ora ha alterato e scrostata grande parte del fondo ed anche assai danneggiate le figure di S. Luca e di S. Matteo: è invece abbastanza conservato il *S. Giovanni*, grandioso vecchione che ci ricorda altre figure della *Resurrezione della Tabita* (nel drappeggio idealistico riappare il manierismo goticheggiante che lo studio del costume contemporaneo aveva escluso in molti degli affreschi della vita del Precursore) ed il *S. Marco* in cui il pittore consegue una più

intensa luminosità di tinte ricorrendo al cangiar dei colori sì che la tunica di viva tinta aranciata nelle luci si trasmuta in verde nel fondo delle pieghe.

Sullà fronte dell'arco che immette nel secondo e minore ambiente due angioli sostengono un cartello con lunga inscrizione, ormai quasi indecifrabile, riferentesi a Battista; e nello sguancio dello stesso arcone appaiono seduti, entro quattro nicchioni voltati in perfetta prospettiva, quattro solenni vegliardi: Giovanni Battista, non più l'adusto predicatore ma il santo in veste profetica, Sant'Ambrogio, S. Gerolamo e

MASOLINO: L'ETERNO PADRE — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.
(Fot. Alinari).

Sant'Agostino (figura quasi del tutto evanida) avvolti nelle lunghe vesti sinuose, dalle pieghe esuberanti e calligrafiche, particolarità che non mi pare sufficiente per assegnare, come taluno vuole, l'esecuzione di questi e dei dipinti della volta ad un tempo diverso da quello del ciclo della vita del Battista.

Così fu compiuta la decorazione del piccolo Battistero, una veramente fra le più belle opere dell' arte fiorentina del principio del Quattrocento. Nello stesso suo complesso essa dimostra l' alto magistero del pittore. Non più come nelle decorazioni murali del Trecento, ed in affreschi dipinti dallo stesso Masolino in un suo anteriore periodo, le pareti sono divise in riquadri per esporvi la sacra leggenda come su un

cartellone istoriato: qui al disopra dello zoccolo finto di marmi variopinti all'intorno delle pareti nessun impedimento arresta lo sguardo; edifici marmorei, loggiati, grandi claustri e sterminati paesi si aprono d'ogni parte; dinnanzi ad essi si svolgono le drammatiche scene e d'ogni lato al di sopra delle logge e dei templi sorgono nel lontano le vette delle montagne che sul dinnanzi si aprono luminose per il battesimo di Cristo. Serrato da una cerchia di monti Masolino ideò il suo capolavoro.

Al sommo dell'arcone che separa in due parti il Battistero leggesi una data: MCCCCXXXV; ma è facile avvedersi che le cifre, benchè imitino le forme antiche, sono di mano recente, e che anzi tutto l'intonaco che le reca è stato rinnovato. Ciò malgrado v'è ragione di ammettere l'esattezza di quella data probabilmente riprodotta da altra, autentica, scomparsa coll'intonaco antico, chè non si saprebbe come, in tempi nei quali si ignorava che i dipinti fossero di Masolino, alcuno avrebbe con tanta giustezza immaginato tale cifra. L'esame dello stile ci conduce infatti a creder eseguiti gli affreschi del Battistero verso il 1435, nel periodo di piena maturità dell'artista, sì ampio sviluppo vi dimostrano alcuni elementi che vedemmo ancora embrionali nei dipinti della Collegiata, sì vivi sono i riflessi della nuova arte naturalistica fiorentina.

Masolino, tornato d'Ungheria forse nel 1428, potè tosto trovarsi in nuove relazioni col cardinale Branda e seguirlo a Castiglione d'Olona, ove appunto il cardinale soggiornò nell'ottobre del 1435 [1].

Nel frattempo il maestro aveva compiuto pel suo patrono un rilevante lavoro, la decorazione della cappella del Sacramento nella chiesa di S. Clemente in Roma.

Or ci troviamo ad uno dei punti più controversi nella questione della distinzione delle opere di Masaccio da quelle di Masolino, chè per mala ventura anche riguardo agli affreschi della cappella di S. Clemente mancano documenti estrinseci, nè vi è altro argomento di discussione che l'esame dello stile.

Il Wickhoff, universale ricercatore nella storia dell'arte, cui spetta il merito di avere riconosciuto nei dipinti della parete destra della cappella di S. Clemente rappresentazioni tratte dalla leggenda di Sant'Ambrogio, volle da ciò arguire che iniziatore di tale ciclo di affreschi fosse qualche cardinale, titolare della basilica, il quale si trovasse in ispeciali rapporti con la chiesa ambrosiana; e credendo di scorgere nelle pitture un'influenza del Pisanello, il quale fu a Roma per lavorare nella basilica lateranense non prima del 1431, pensò essere l'esecuzione degli affreschi posteriore a questa data, anzi da collocarsi fra il 1446 ed il 1450, epoca durante la quale il titolo di S. Clemente fu tenuto da un arcivescovo di Milano; il pittore, secondo il Wickhoff, fu Masolino [2].

[1] Cfr. il diligente regesto del cardinal Branda compilato da A. Schmarsow (op. cit., I, pag. 109 e sgg.).

[2] F. Wickhoff, *Die Fresken in der Capelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, XXIV, 1889, pag. 308 e sgg.).

Tali argomenti addotti per fissare un termine all'opera degli affreschi di S. Clemente cadono tutti dinnanzi alla notizia ritrovata da A. Schmarsow in una antica storia della casa Castiglioni, pubblicata nel 1606, secondo la quale sull' arco frontale della cappella vedevasi in origine lo stemma del cardinale Branda, stemma del leone rampante poi trasformato facilmente, nel XVII secolo, in quello del grifo rampante

LORENZO E JACOPO DA SANSEVERINO: S. GIOVANNI BATTEZZA LE TURBE — URBINO, ORATORIO DI S. GIO. BATTISTA.

che ancora vi si vede [1]. Il cardinale Branda fu appunto titolare della chiesa di S. Clemente dal 1411 al 1431, e se si rammentano le parole di Vespasiano da Bisticci in ricordo delle cure ch' egli ebbe in abbellire le chiese di cui tenne benefici, parrà tanto più verosimile che al nobile prelato spetti d' aver fatto ornare la basilica che per lungo tempo gli diede titolo cardinalizio.

Poco gioverebbe indugiarsi ora nel dichiarare le diverse e contraddicentisi opinioni espresse intorno all' autore degli affreschi della cappella: basti ricordare che, insieme al Vasari, il Cavalcaselle e lo Schmarsow propongono risolutamente il nome di Ma-

[1] A. Schmarsow, op. cit., III, pag. 12.

saccio; il Cavalcaselle ritiene che il maestro vi abbia lavorato nella sua prima giovinezza, lo Schmarsow vi scorge l'arte di Masaccio in diversi periodi della sua evoluzione pensando che la decorazione della cappella sia stata interrotta e ripresa più volte in varî viaggi del pittore a Roma. Che gli affreschi siano da assegnare a Masolino è invece sostenuto da A. Springer, da B. Berenson, da A. Venturi, dal Wickhoff, da G. Frizzoni. Ma poniamoci dinnanzi all'opera stessa!

Sull' arco frontale della cappella, al di sopra di una leggiera serie di arcatelle sovrapposte, è raffigurata l'*Annunciazione*. Gabriele s' inginocchia dinnanzi alla Vergine, guardandola fisso, e chi ha ammirato l'angiolo annunciante dipinto sull'esterno del Battistero di Castiglione riconosce in esso il medesimo adolescente dal profilo energico del mento, dalla fronte ricolma e spirante una quasi pagana serenità, dalla bionda zazzera ondeggiante. Sebbene nelle vesti e nelle ali dell' angiolo siasi perduta per cattivi restauri la primitiva trasparenza del colore, nel viso si può tuttavia scorgere chiara l' impronta della tecnica di Masolino, a tenui sfumature, senza contorni. Nella *Vergine*, umile e semplice, non soltanto ritroviamo la sensazione di grazia e di purezza cui le opere del maestro da Panicale ci hanno abituati, ma riconosciamo una figura sorella di altre già vedute a Castiglione, di Salome stessa. Non è poi meraviglia se A. Schmarsow [1] il quale attribuisce a Masolino un'*Annunciazione* dipinta sul portale quattrocentesco di una casa di Castiglione d' Olona, pittura che nulla ha di comune con l'arte toscana e che presenta invece uno schietto ed umile carattere lombardo, dal confronto con quella è condotto a concludere che l'affresco di S. Clemente non appartenga a Masolino!

Nel pilastro a sinistra della cappella vedesi dipinto un S. Cristoforo che reca sull'omero il Bambino ed a lui si rivolge angosciato, sentendosi opprimere dal peso. La parte inferiore dell'affresco, ed anche il Bambino, è gravemente alterata da restauri, ma nel viso del santo si scorge ancora un'esecuzione unita e delicata, senza contrasti di luce, e nei suoi lineamenti un certo aspetto selvatico che Masolino espresse anche in alcune figure del *Battesimo* e nel *Banchetto d'Erode*; la mossa sgangherata del corpo tradisce l'opera di un artista non padrone delle forme anatomiche come fu Masaccio, e certe ombre rosse al fondo delle pieghe della verde tunica del santo ricordano l' uso dei cangianti quale si trova nella volta del Battistero di Castiglione. Una medesima tecnica di colorire è in uno dei medaglioni con busti di apostoli che adornano il sottarco d'ingresso: l' apostolo Mattia (una delle figure meno ridipinte) vi appare tutto avvolto in un mantello di rosa vivo fortemente sbiancato di luce al sommo delle pieghe.

Nella volta della cappella, divisa in quattro crociere entro ognuna delle quali sono dipinti su fondo stellato un evangelista ed un dottor della Chiesa seduti sopra nubi, appare egualmente evidente l'opera di Masolino: è il medesimo concetto deco-

[1] A. Schmarsow, op. cit., III, pag. 24-25. Ripr. in Diego Sant'Ambrogio, op. cit.

rativo che diresse il pittore negli affreschi della volta del Battistero di Castiglione, forse anche nelle perdute pitture della volta della cappella Brancacci; e sebbene alcuna delle crociere sia stata atrocemente ridipinta, tuttavia nel *S. Gerolamo* — al confronto con la figura di S. Matteo nella volta del Battistero — e nel *S. Marco* si

MASOLINO: TESTA FEMMINILE — CASTIGLIONE D'OLONA, PALAZZO CASTIGLIONI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

possono riconoscere i tipi ed il manierismo del panneggio caratteristico pel nostro pittore.

Secondo l'antico uso romano le pareti della cappella sono decorate al basso con un velo dipinto: al di sopra di questo esse sono tutte istoriate di affreschi, e dapprima sulla parete di sinistra si scorge la storia di S. Caterina.

Di fronte allo spazio che gli si offriva, composto di un'ampia superficie quadrata e di un lunettone a sesto acuto, il pittore non ideò una distribuzione monumentale del racconto quale facilmente avrebbe ottenuta formando della lunetta un unico riquadro; più inteso a narrare con diligenza la leggenda della santa che a raggiungere un effetto imponente, egli divise lo spazio con una certa irregolarità secondo richiedeva il racconto.

Vedesi dapprima, nella parte sinistra della lunetta, l'interno di un tempio ornato di variopinti marmi, con grande abside a cassettoni. Mentre l'imperatore si accosta, in atto di adorazione, all'ara sulla quale si eleva un idoletto ignudo, la santa, una gracile fanciulla, gli si avvicina e gli parla con gesto timido e persuasivo: all'intorno stanno i cortigiani; un trombettiere dà fiato in una lunga tromba. La narrazione è calma, è semplice: essa non ha punto quell'emozione drammatica che è propria delle opere di Masaccio; le vesti signorili dei cortigiani dànno gaiezza alla scena come negli affreschi del Battistero di Castiglione; le proporzioni delle figure non sono squadrate quali nelle opere di Masaccio ma più esili; nella *Santa Caterina* ritroviamo non già le maschie membra della Eva figurata da Masaccio nella *Cacciata del Paradiso*, ma le graziose forme delle donzelle dell'affresco del *Banchetto d'Erode*. Purtroppo l'ignobile opera del restauratore ha velate le trasparenze delle tinte nei visi, e lo splendore dei colori sulle vesti, ma nell'idoletto tutto colorito di ombra dorata, nelle giallette chiome dei cortigiani, risaltano ancora lietamente alcune delle note che Masolino preferì.

Nell'attiguo affresco, il carcere ove la santa sta rinchiusa, la prospettiva di una strada che s'interna nel fondo (così come nella *Resurrezione della Tabita*) non hanno alcun carattere di grandiosità, ma sono una rapida indicazione di luogo, uno scenario pel semplice racconto dell'artista.

Il dipinto è tutto fragrante di ingenuità come le pagine della Leggenda Aurea.

La regina, venuta a visitare la santa, si asside nel mezzo della via sopra uno sgabello, e sta tutta intenta alle parole di Caterina che, affacciata alla finestrella del suo carcere, la ammaestra. Nel gesto della santa, nell'attenzione infantile della principessa, sembra d'indovinare che il racconto della vita e degli insegnamenti del Cristo si trasformi nella pura fantasia delle due fanciulle quasi in una fiaba meravigliosa. La regina, che ha creduto con tutta la fede, vedesi tosto decapitata da uno sgherro: il suo corpo cade a terra con le mani giunte, e il capo ne rotola lontano con gli occhi stravolti e le chiome disciolte, mentre un angioletto porta al cielo fra le braccia l'animula candida.

O incantevole semplicità di narrazione! Ma il tempo ha reso fioca ed alterata la voce del narratore: quasi tutto l'affresco fu sconciato da un pessimo restauro; ridipinta è la figura di Santa Caterina, ridipinto è l'agile scherano che ringuaina la spada: la tecnica di Masolino, nitida e pura com'erano nitide e pure le invenzioni sue,

non si scorge che nel viso della regina che ascolta, tutto di un luminoso candore di perla.

Condotta poi dinnanzi ai consiglieri dell'imperatore, la santa disputa in mezzo a loro. Si svolge la scena nell' interno di una sala delineato con forme alquanto me-

MASOLINO: FIGURA MULIEBRE — CASTIGLIONE D'OLONA, PALAZZO CASTIGLIONI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

schine, senza quella scienza prospettica ch'è negli affreschi del Battistero di Castiglione. La figura di Santa Caterina — simile a Salome nelle proporzioni — e quella dell' imperatore sono interamente guaste dal restauro; ma nel consesso dei vecchi consiglieri si ritrova finalmente una parte abbastanza intatta dell'opera primitiva, è dato di conoscere senza velo l'arte del maestro che qui dipinse. Ci appare propria di Masolino

non soltanto la forma greve e sinuosa delle pieghe del panneggio, ma anche la tonalità e la tecnica del colore; v'è il giallo prediletto al pittore di Castiglione, v'è l'uso dei cangianti, di verde in rossastro, di giallo in chiaro. Nei visi delle figure non ritrovasi la plasticità e la forte tensione propria a Masaccio, anzi è dato di riconoscere figure già vedute in altre opere di Masolino: il terzo vegliardo di destra rassomiglia al convitato che sta presso Erode nel *Banchetto*; i due seduti in fondo, a sinistra, sono del tutto simili a colui che nel *Battesimo* vedesi sul primo piano, intento a scalzarsi.

V'è tuttavia una rilevante differenza fra questi e gli affreschi del Battistero di Castiglione: non ritroviamo qui una sì viva e fine ricerca del caratteristico, anzi i visi sono improntati di un manierismo che ci ricorda piuttosto le figure dello *Sposalizio* nella Collegiata che non quelle degli affreschi della vita di Giovanni.

Attraverso un'ampia finestra finta nella parete della sala che forma la scena della disputa, il pittore aveva fatto che si scorgessero i consiglieri, convertiti dalla santa, rinchiusi insieme entro un rogo fiammeggiante mentre Caterina li animava a sopportare il martirio, ma questa parte del dipinto è ora tutta perduta. Nè meglio conservato è l'affresco seguente in cui narrasi come la santa, collocata fra due ruote irte di uncini che dovevano lacerarle le membra, fu liberata dall'angelo che spezzò gli aculei; e i frantumi colpirono gli spettatori dell'ingiusto supplizio.

Indi in luogo deserto vedesi la santa, inginocchiata e china, attendere il colpo che il carnefice, un donzello dalle agili movenze, sta per vibrarle: nel fondo è una schiera di armati e più oltre un alto monte ove, in vetta, due angioli depongono entro un sarcofago il corpo della martire, mentre un altro angiolo vola nel cielo recando l'anima santa. Anche questo affresco è purtroppo irrimediabilmente sciupato, fuor che nel viso dolcissimo di Caterina, colorito delle più candide tinte; ma dalla composizione traspira tutto l'ingenuo animo del narratore, e ancora l'alta montagna del fondo ci ricorda la solennità della scena del seppellimento di S. Giovanni figurata nel Battistero di Castiglione d'Olona.

La parete di rimpetto contiene quelle storie che il Wickhoff riconobbe tratte dalla leggenda di S. Ambrogio, le quali, essendo quasi interamente ridipinte, non hanno ormai altro valore che per le linee generali della composizione. Dapprima il pittore narrò come al santo appena nato le api deponessero il miele sulle labbra; indi come il santo venisse eletto vescovo (alcune figure di armati, sebbene deturpate dal ridipinto, ci rammentano in questo affresco il carnefice, irto di ferro, che Masolino dipinse nella *Decapitazione del Battista*); poi come, recandosi il santo a Roma, la casa di un ricco malvagio che lo aveva ospitato venisse subitamente devastata dalle acque appena che Ambrogio se ne fu allontanato; infine, forse, la morte del santo. In quest'ultimo dipinto, meno danneggiato degli altri, ci è dato di riconoscere ben chiaramente l'arte di Masolino, sovratutto nelle larghe pieghe della tunica del camerario

seduto presso il letto, e nel gruppo degli ecclesiastici, a sinistra, fra i quali la figura più giovanile ha nel viso tutta la luminosa purezza che Masolino seppe dare ai suoi adolescenti.

Nella parete di fondo della cappella si apre agli occhi una grandiosa visione. Catene

MASOLINO: SAN GIOVANNI E IL CRISTO — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

di squallide colline digradano nel lontano verso una distesa di acque immote sotto il peso del cielo: sul cielo si elevano, giganti, tre croci. Cristo è spirato; e mentre la Vergine cade tramortita fra le braccia delle pie donne, il corteo che assistette al supplizio si allontana, e sulle lontananze si profilano le energiche figure dei cavalieri nei loro bizzarri costumi. A piè della croce il pio centurione, saldo sul suo cavallo, le

cui forme eleganti si direbbero copiate dall'antico, giunge le mani contemplando il Redentore; due altri cavalieri alzano con grandi gesti le braccia, giganteggiando sui loro statuari cavalli.

A bella prima il sentimento tragico di questo affresco sembra affatto alieno dall'anima serena ed equilibrata di Masolino e consentaneo invece col temperamento artistico di Masaccio, ma v'è da dimandarsi se i danni sofferti dal dipinto non abbiano del tutto alterato l'effetto primitivo di questo: ripassato è il fondo, sono guaste in gran parte le figure dei tre crocifissi, è interameute rifatto il gruppo di Maria fra le pie donne; tutta la superficie dell'affresco appare velata da una caligine, forse non ultima cagione del tetro e grandioso aspetto del paesaggio. La parte meglio conservata, il gruppo dei tre vecchi a sinistra, sul primo piano, non ha invero nelle carni delle figure una trasparenza pari a quella che trovasi negli affreschi del Battistero di Castiglione, ma nei tipi e nella struttura dei visi è schiettamente masoliniana, come appare nel modo più evidente confrontando la figura del primo vegliardo con quello del San Gerolamo dipinto nel Battistero; il leggiero angiolo che reca l'anima del buon ladrone è anch'esso tutto simile agli angioli di Masolino.

Nel capolavoro di Masaccio, nel *Tributo di Cristo*, regna una mirabile unità di emozione sebbene una medesima scena accolga tre momenti diversi del racconto, qui invece la composizione è slegata ancor più che nella iconografia trecentistica: anzichè un sentimento drammatico rivolto ad un'unica acuta impressione vi traspare la curiosità di un artista osservatore che s'indugia sui particolari, distraendo l'attenzione dalla scena culminante. Se poi immaginiamo nelle vesti dei cavalieri — che il pittore ritrasse fedelmente dai costumi signorili del suo tempo — uno smagliare di tinte quale nell' affresco di Santa Caterina dinnanzi all' idolo, potremo ancor meglio valutare il contrasto fra quest'opera e tutto ciò che si può con certezza attribuire a Masaccio, dalla tavola di S. Ambrogio sino alla solenne *Trinità* di Santa Maria Novella ove (giova anche osservare) il crocifisso ha le robuste membra irrigidite dalla morte, scultorie, non il delicato corpo che in questo affresco pende inerte e gracile dalla croce.

Nell'affresco della *Crocifissione*, per quanto possiamo giudicarlo attraverso il velo dei danni sofferti, è adunque l'arte di Masolino, varia, piacevole nella narrazione: la stessa grandiosità del fondo, invero guastissimo da restauri, non è aliena dal maestro che immaginò il paesaggio alpestre del *Battesimo di Cristo* a Castiglione, dal pittore innamorato delle montagne.

L'affermazione del Vasari che gli affreschi siano opera di Masaccio ha valso per lungo tempo più che l'analisi dello stile. Il grande storico dell'arte, sì acuto nei suoi giudizi sulla cappella Brancacci, non conobbe gli affreschi di Castiglione d'Olona e non ebbe pertanto un'esatta visione della parabola dell'arte di Masolino: dinnanzi a un'opera la quale, perchè posteriore di tempo alla *Resurrezione della Tabita* ed alla

MASACCIO: LA TRINITÀ.

FIRENZE, S. MARIA NOVELLA.

(Fot. Alinari).

Predica di S. Pietro, dimostra sviluppate alcune qualità che negli affreschi masoliniani della cappella Brancacci appaiono inferiori — la scienza della composizione e del racconto, la grandiosità del paesaggio, l'arte della prospettiva — egli non pensò a Masolino bensì a Masaccio, e con la sua autorità guidò il giudizio di altri.

MASOLINO: UN DISCEPOLO DEL BATTISTA — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Il Cavalcaselle, seguendolo non senza incertezza [1], fu portato a ritenere che gli affreschi di S. Clemente siano stati eseguiti da Masaccio in età giovanile, fra il 1417 ed il 1421, quando egli trovavasi ancora sotto l'influenza di Masolino, ma la tavola di S. Ambrogio, che riteniamo eseguita appunto circa quell'epoca, testimonia quanto lo stile giovanile di Masaccio sia stato diverso da quello degli affreschi di S. Clemente.

1 Cavalcaselle, op. e loc. cit.

Lo Schmarsow, il quale a buon dritto sostiene che i dipinti furono fatti eseguire dal cardinal Branda probabilmente prima del 1431, osserva ch' essi dimostrano una nozione della prospettiva ed un idealismo superiore a quanto vedesi nel Battistero di Castiglione d'Olona, sì che per attribuirli a Masolino converrebbe ritenerli eseguiti dopo gli affreschi del Battistero, cioè dopo il 1435, quando già il cardinal Branda più non aveva il titolo di S. Clemente. Che se poi, soggiunge lo Schmarsow, alcuno volesse credere la decorazione di S. Clemente eseguita da Masolino prima del 1431, la sua opinione sarebbe facilmente dimostrata erronea, poichè esiste nella Pinacoteca di Monaco una tavoletta rappresentante l' *Adorazione dei Magi,* la quale ha tanta somiglianza con l'affresco di ugual soggetto nella Collegiata di Castiglione da doversi con tutta certezza attribuire a Masolino e collocare nell'operosità dell'artista come intermedia fra la decorazione della Collegiata e quella del Battistero, ed essa è interamente diversa per suo stile dagli affreschi di S. Clemente [1].

Orbene, questa tavoletta non è di Masolino ma evidentemente di un seguace dell'Angelico; in quanto poi alla affermata superiorità degli affreschi di S. Clemente su quelli del Battistero di Castiglione per sapienza di prospettiva, basti confrontare il fondo della *Disputa di S. Caterina* con le prospettive che si schiudono vaste e profonde allo sguardo nell' *Imposizione del nome al Battista* e nel *Banchetto d'Erode* per apprezzare quale notevolissimo progresso i dipinti del Battistero segnino invece anche in questo campo dell'arte. D'altra parte l' idealismo preponderante più negli affreschi di S. Clemente che in quelli del Battistero anzichè essere segno di un periodo più tardo nello sviluppo dell'artista ci palesa uno stadio anteriore dell'arte del maestro, poichè, se altrimenti fosse, anche gli affreschi della Collegiata — ancor più « idealistici » — dovrebbero collocarsi fra le ultime opere di Masolino! L'evoluzione dell'arte sul principio del Quattrocento volgeva non verso l' idealismo ma verso il naturalismo e Masolino secondava con mirabile attitudine le tendenze della propria epoca. Le ragioni dello Schmarsow non valgono adunque ad escludere che Masolino abbia potuto eseguire gli affreschi di S. Clemente prima del 1431.

Per noi gli affreschi di S. Clemente — mentre non trovano posto nello sviluppo dell'arte di Masaccio — si incastonano esattamente nell'attività di Masolino fra i dipinti della cappella Brancacci e quelli del Battistero di Castiglione d' Olona presentando qualità stilistiche intermedie fra quei due cicli pittorici. Lo studio della prospettiva non vi è così perfetto come nel Battistero, anzi, specialmente nella *Visita della Regina alla Santa*, esso appare ancora nello stesso stadio che nella *Resurrezione della Tabità*; per contrario, il sentimento del paesaggio — per quanto si possa ancora apprezzarlo, attraverso il ridipinto, nella *Crocifissione* — vi è già sviluppato come nei dipinti del Battistero. Nelle storie di Santa Caterina e di Sant'Ambrogio, Masolino sagrifica ancor troppo l'armoniosa distribuzione dello spazio alle esigenze del racconto, negli

[1] A. Schmarsow, op. cit., III, pag. 76 e sgg.

affreschi del Battistero egli sarà più spigliato narratore, saprà meglio equilibrare il suo racconto, lo animerà di un nuovo potente soffio di realtà senza sminuirne per nulla la incantevole grazia, ordinerà in modo organico e grandioso la narrazione.

Il maestro era forse tornato d'Ungheria subito dopo la morte di Pippo Spano, nel 1428: da quell'anno sino al 1431 — quando il cardinal Branda lasciò il titolo di S. Clemente — potè essere occupato a Roma in servizio del suo patrono. La data del 1422 che un acuto studioso[1] ha voluto proporre come termine estremo per l'esecuzione degli affreschi di S. Clemente non mi sembra si possa sostenere poichè non vedo chiare le tracce di una diretta influenza del maestro toscano sulle pitture dell'Oratorio dei Colonna a Riofreddo, presso Roma, le quali, risalendo forse a quell'anno, hanno fornito argomento per la proposta datazione degli affreschi di S. Clemente; e d'altra parte, per ragione di stile, è impossibile che questi siano anteriori alla decorazione della Collegiata di Castiglione, la quale non può credersi sia stata eseguita prima del 1423.

Nè valgono gli argomenti addotti dal Wickhoff per ritenere posteriori al 1431 le pitture di S. Clemente, fondati sopra un'asserita influenza del Pisanello (il quale non fu a Roma prima di quell'anno) su Masolino, poichè le somiglianze fra le opere dei due maestri sono il portato delle tendenze comuni dell'arte in diversi e lontani paesi sul principio del Quattrocento.

Risalgono invece ad un'epoca anteriore agli affreschi di S. Clemente, e forse ad un primo soggiorno di Masolino a Roma, del quale il Vasari ha tenuto memoria, le due belle tempere della Pinacoteca di Napoli che, come A. Schmarsow sostiene, furono certamente parte di quell'altare della Basilica di S. Maria Maggiore dal Vasari attribuito anch'esso a Masaccio. Uno dei due dipinti rappresenta infatti, secondo la descrizione vasariana, il pontefice che traccia l'area della basilica di S. Maria Maggiore, circondato dal clero, e da spettatori, mentre in alto, entro un alone, appaiono il Cristo e la Vergine, al di sopra d'una pesante nube dalla quale scende la neve.

Tante volte ci siamo soffermati a ricordare le divergenti caratteristiche dello stile di Masolino e di Masaccio che sarebbe ozioso indugiare a provare che queste due opere debbono essere attribuite al maestro da Panicale: basti indicare le somiglianze della Vergine nel *Miracolo della Neve* e degli angioli dell'*Assunta*, raffigurata nell'altra tempera, con le figure femminili e con gli angioli degli affreschi della Collegiata, Nel *Miracolo della Neve* vedesi un fondo di montagne nelle quali Masolino — che a Castiglione d'Olona s'inspirò alle Prealpi — intese forse di ritrarre i monti laziali[2], ma la prospettiva delle arcate del fondo e della piramide di Cestio è assai in-

[1] VALENTINO LEONARDI, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* (*Atti del Congresso internazionale di Scienze Storiche*, vol. VII, pag. 287 e sgg. Roma, 1905).

[2] VALENTINO LEONARDI, *La tavola della Madonna della Neve nel Museo Nazionale di Napoli*, Siena, 1905. Appartenevano probabilmente alla medesima pala due tavolette conservate nel Museo cristiano del Vaticano, rappresentanti le esequie di Maria e la Crocifissione: ciò fu dapprima se-

feriore alla scienza che il pittore dimostra negli affreschi del Battistero; manca nella composizione il brio e l'abilità che veggonsi nei dipinti di S. Clemente; le figure hanno proporzioni esili, male equilibrate, quasi come negli affreschi della Collegiata.

Tutto ciò, insieme con l'affermazione del Vasari che nel vecchio pontefice sia ritratto Martino V, concorre a far riunire le due tempere alle *Madonne* di Brema e di Berlino, ai più antichi affreschi di Castiglione, nello sviluppo dell'arte del maestro.

***

Le opere variamente attribuite ora a Masolino ed ora a Masaccio si possono scindere adunque in due gruppi distinti, ciascuno ben coerente in sè stesso, esprimenti il logico sviluppo di due diverse nature. Chi si rivolge infatti ai documenti sicuri per la conoscenza dei due maestri — agli affreschi della Collegiata di Castiglione per Masolino, al polittico pisano ed al *Tributo di Cristo* per Masaccio — ritrova due nuclei intorno ai quali riunire le altre opere sì che risaltino nitidi i profili, altrimenti incerti, dei due pittori.

Rappresentano lo svolgersi dello stile di Masaccio la tavola di Sant'Ambrogio e l'affresco di Montemarciano, gli avanzi del polittico di Pisa, una parte dei dipinti della cappella Brancacci, il grande affresco della *Trinità* in Santa Maria Novella. La tavola di Sant'Ambrogio è prova certissima della derivazione di Masaccio da Masolino; e sebbene il grande discepolo dovesse rapidamente, con forza primordiale, svolgere la propria individualità, tuttavia anche nelle sue opere maggiori è dato di ritrovare qualche riflesso dell'arte del maestro da Panicale: nello stesso *Tributo* la serena figura del Cristo sembra inspirata a Masolino!

Preparato dal largo movimento pittorico che fra il Trecento ed il Quattrocento segnava l'ultimo stadio dello stile gotico ed il principio del nuovo naturalismo, Masolino — nella *Madonna* di Brema ed in quella di Monaco, nelle tempere di Napoli, negli affreschi della Collegiata — ci appare, giunto già alla piena maturità della sua vita, quale uno spirito flessibile e giovanile, atto a cooperare a tutte le nuove tendenze. Gli affreschi della Collegiata e quelli del Battistero di Castiglione possono dirsi i due termini estremi di un'evoluzione artistica che le opere molte volte malamente assegnate a Masaccio — le tempere di Napoli, parte degli affreschi della cappella Brancacci, i dipinti di S. Clemente — segnano nei suoi principali momenti. Una progressione continua dal formalismo gotico ad un naturalismo sempre più intenso guida la mente del maestro e riflette il movimento che governa tutta la pittura fiorentina del principio del Quattrocento dall'arte degli ultimi Giotteschi, da Lorenzo

gnalato da A. Schmarsow (op. cit., III, pag. 85 e sgg.) il quale, conseguentemente alla propria opinione intorno all'autore delle suddette tavole di Napoli, le attribuì a Masaccio. Recentemente O. Siren (*Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo cristiano vaticano* ne *L'Arte*, 1906) le assegnò a Masolino: esse mostrano ad ogni modo di appartenere alla maniera del maestro da Panicale.

Monaco al Beato Angelico, a Paolo Uccello, ad Andrea del Castagno, a Domenico Veneziano sino alla poderosa schiera dei realisti del pieno Rinascimento.

Masaccio attraversò il principio di questo periodo rapidamente e con la forza del Genio condensò nella sua breve vita tutto il corso dell'arte del secolo che si schiudeva: scioltosi di un tratto dal sudario delle formule, si direbbe ch'egli siasi immerso

RIOFREDDO — ORATORIO DELL'ANNUNZIATA — L'ANNUNCIAZIONE (SEC. XV).

nascostamente nell' immenso Vero — non lasciando a noi tracce degli sforzi compiuti ad afferrarlo — per trarne alla luce non le forme caratteristiche ed accidentali ma l'essenza, e trasfigurarlo così in un idealismo nuovo. Gli artisti che vennero dietro di lui dovettero faticosamente e a poco a poco conquistare la Realtà nelle sue più fugaci parvenze prima che la Pittura fiorentina producesse di nuovo i grandi idealizzatori della fine del Quattrocento, Botticelli, Leonardo, Michelangiolo.

Masaccio e Masolino son due diversi aspetti del Genio toscano: l'uno la forza che di tempo in tempo sembra assorbire il frutto di lunghi periodi artistici per for-

mare opere di eterna idealità; l'altro è l'immanente spirito fiorentino, osservatore acuto e brillante dei molteplici aspetti della Vita. Sono nel Trecento Dante e Giotto, poeti dell'Essenzialità; nel Rinascimento, Leonardo e Michelangiolo: fra essi ha il suo luogo, con Donatello e con Brunellesco, Masaccio. È nel Trecento il gaio stuolo dei novellieri, lo sforzo dei seguaci di Giotto verso una più precisa espressione del Vero; è nel Quattrocento la schiera degli artisti intenti a sorprendere nel caratteristico gli aspetti più fuggevoli della vita: ivi Masolino trova alto il suo posto.

Se alcuna delle opere che abbiamo attribuite a Masolino si dovesse assegnare a Masaccio non soltanto lo svolgersi della tecnica dei due artisti ma questa stessa loro figura morale ne sarebbe intorbidata e sminuita.

Già negli affreschi della Collegiata Masolino, avvolto ancora in forme gotiche, si mostra compreso del senso dello spazio, apre gli occhi alla viva luce del paesaggio, tenta talvolta nelle figure una espressione individuale. Indi la mente gli si schiude sempre più serena al Vero. Dotata di un'incantevole purezza e semplicità di fantasia, l'arte sua si affina negli affreschi della cappella Brancacci, acquista spigliatezza nelle storie di Santa Caterina e nuovi accenti — forse non senza virtù delle opere di Masaccio — nella *Crocifissione* della cappella di S. Clemente, si fa infine squisita, varia come la stessa vita, negli affreschi del Battistero di Castiglione nei quali l'artista ritrae mirabilmente l'Uomo. Altri fra i suoi contemporanei — Paolo Uccello, Andrea del Castagno — fu più audace nella ricerca di nuove espressioni del vero, nessuno ebbe la serena facilità del raccontare, l'attico equilibrio, il vivido brio di osservazione — congiungendo talvolta all'amore del vero, un resto di arcaico idealismo — che Masolino ha in quel suo ultimo capolavoro, ove effonde ora la sua arguzia toscana, ora il fine sentimento di Bellezza e di Grazia innato in lui e che lo aveva guidato già nelle prime sue opere.

OPERE

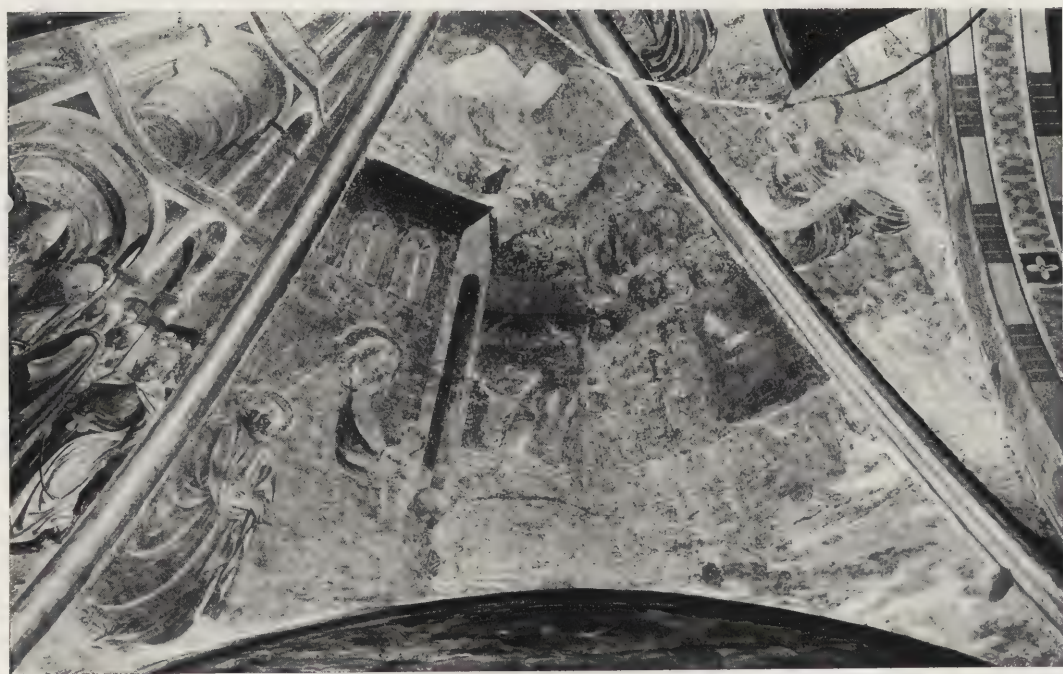
DI MASOLINO DA PANICALE

Le opere di Masolino da Panicale sono qui raccolte nell'ordine in cui vengono illustrate nel testo e non secondo la loro probabile successione cronologica che, per gli argomenti addotti, riteniamo sia la seguente: Madonna *di Brema (1423);* Madonna *di Monaco; affreschi nella Collegiata di Castiglione d'Olona (1423?-1424?); dipinti nel Palazzo Castiglioni;* Madonna *di Empoli (1424?); affreschi nella Cappella Brancacci (1424-1426?);* Pietà *di Empoli; affreschi nella Cappella di S. Clemente a Roma (1428?-1431?); affreschi nel Battistero di Castiglione d'Olona (1435).*

MASOLINO: LO SPOSALIZIO DELLA VERGINE.

CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: L'ANNUNCIAZIONE — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO: L'ADORAZIONE DEI MAGI — CASTIGLIONE D'OLONA, COLLEGIATA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO: IL PECCATO ORIGINALE.

FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

MASACCIO: ADAMO ED EVA CACCIATI DAL PARADISO.

FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: S. PIETRO RISUSCITA LA TABITA E RISANA LO STORPIO — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: RESURREZIONE DELLA TABITA (PARTICOLARI) — FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: PREDICAZIONE DI S. PIETRO.
FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

MASOLINO: S. PIETRO RISANA LO STORPIO (PARTICOLARE).
FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

(Fot. Alinari).

MASOLINO DA PANICALE: PIETÀ. EMPOLI, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

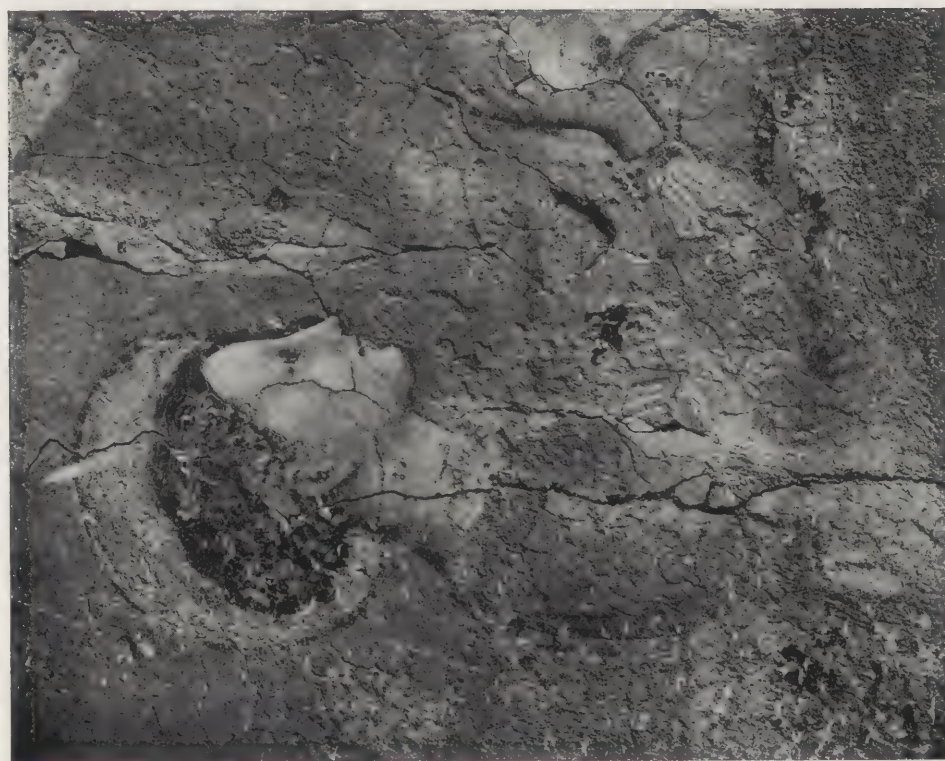
MASOLINO: PIETÀ (PARTICOLARE).

EMPOLI, BATTISTERO.

(Fot. Gargiolli).

MASOLINO : PIETÀ (PARTICOLARE).

EMPOLI, BATTISTERO.

(Fot. Gargiolli).

MASOLINO : L'ANGIOLO GABRIELE.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

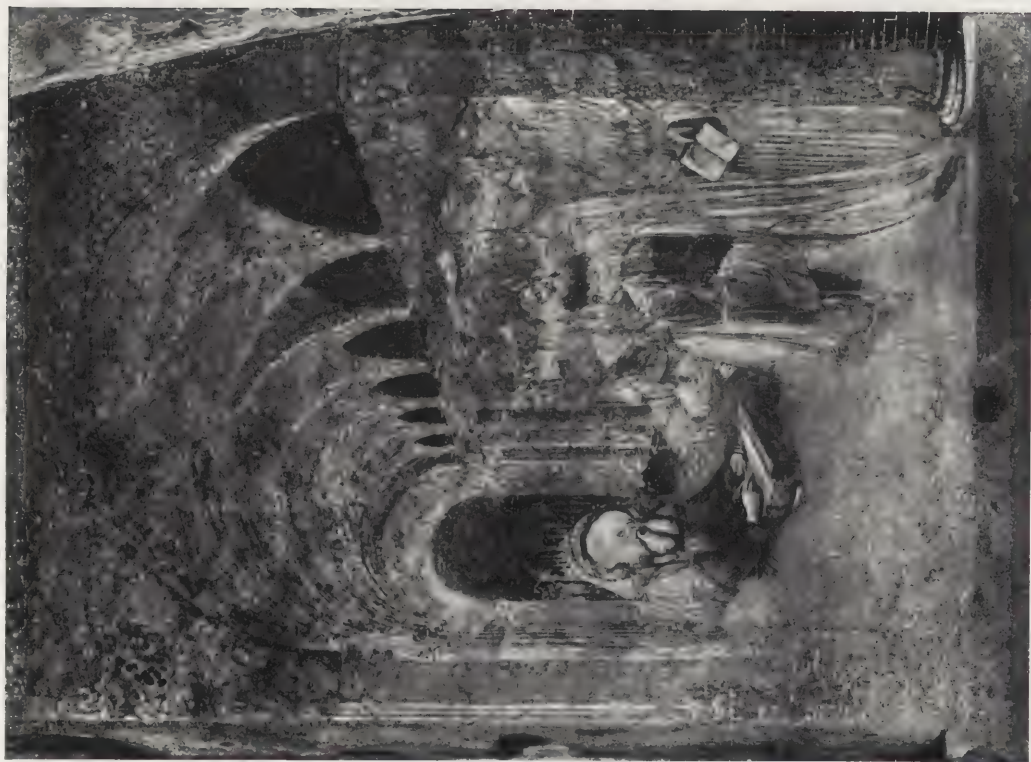
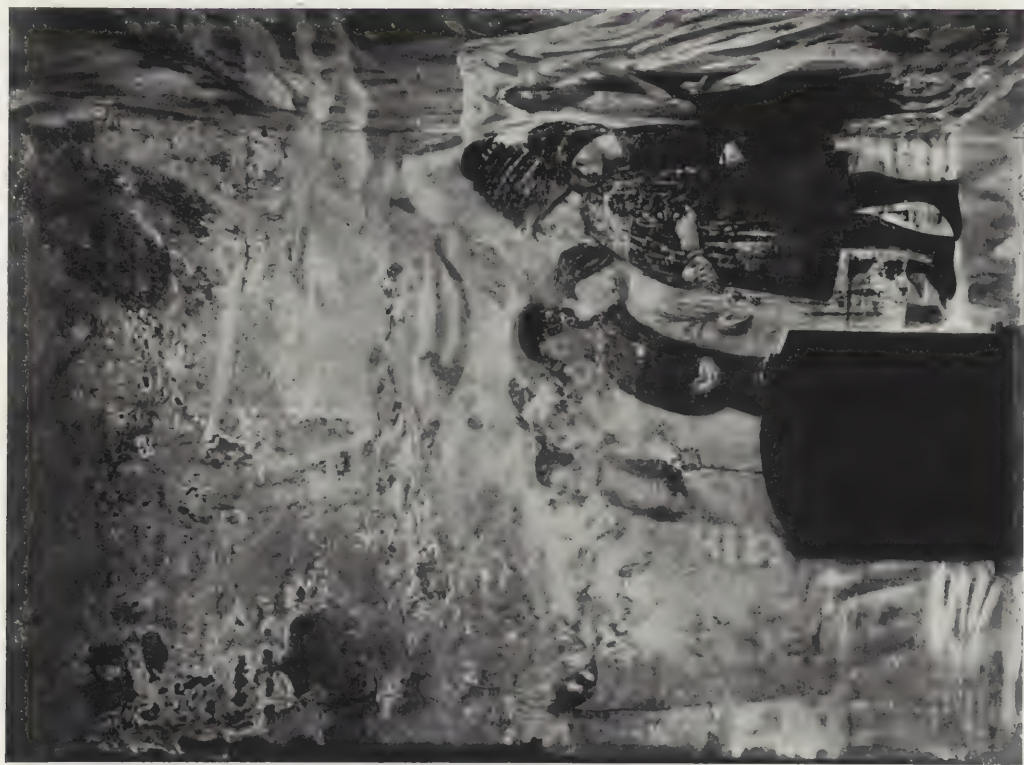
MASOLINO : LA VERGINE ANNUNZIATA.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

CASTIGLIONE D'OLONA — INTERNO DEL BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

MASOLINO : ANNUNCIAZIONE DELL'ANGELO A ZACCARIA — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

MASOLINO: IMPOSIZIONE DEL NOME AL BATTISTA.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

MASOLINO: PREDICAZIONE DI S. GIOVANNI.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO: STORIE DI S. GIOVANNI BATTISTA.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

MASOLINO : GLI ASCOLTATORI DEL BATTISTA — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO: S. GIOVANNI DINANZI AD ERODE.

CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

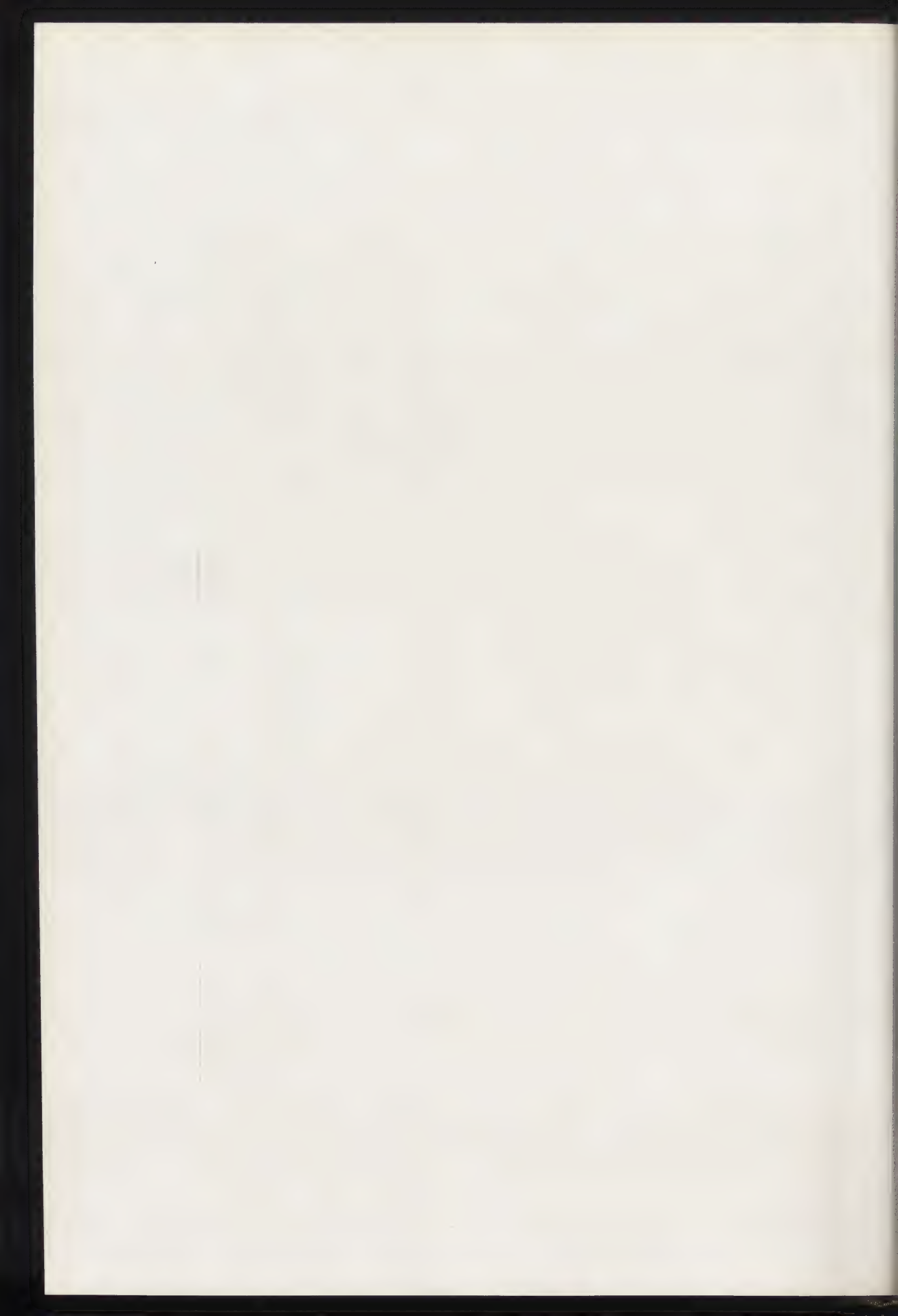
MASOLINO: S. GIOVANNI RINCHIUSO IN CARCERE. — SS. PADRI.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO: S. GIOVANNI IN CARCERE.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

MASOLINO: DECAPITAZIONE DI S. GIOVANNI.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO: BANCHETTO DI ERODE — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: LA DOMANDA DI SALOME — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: PARTICOLARE DEL BANCHETTO DI ERODE — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

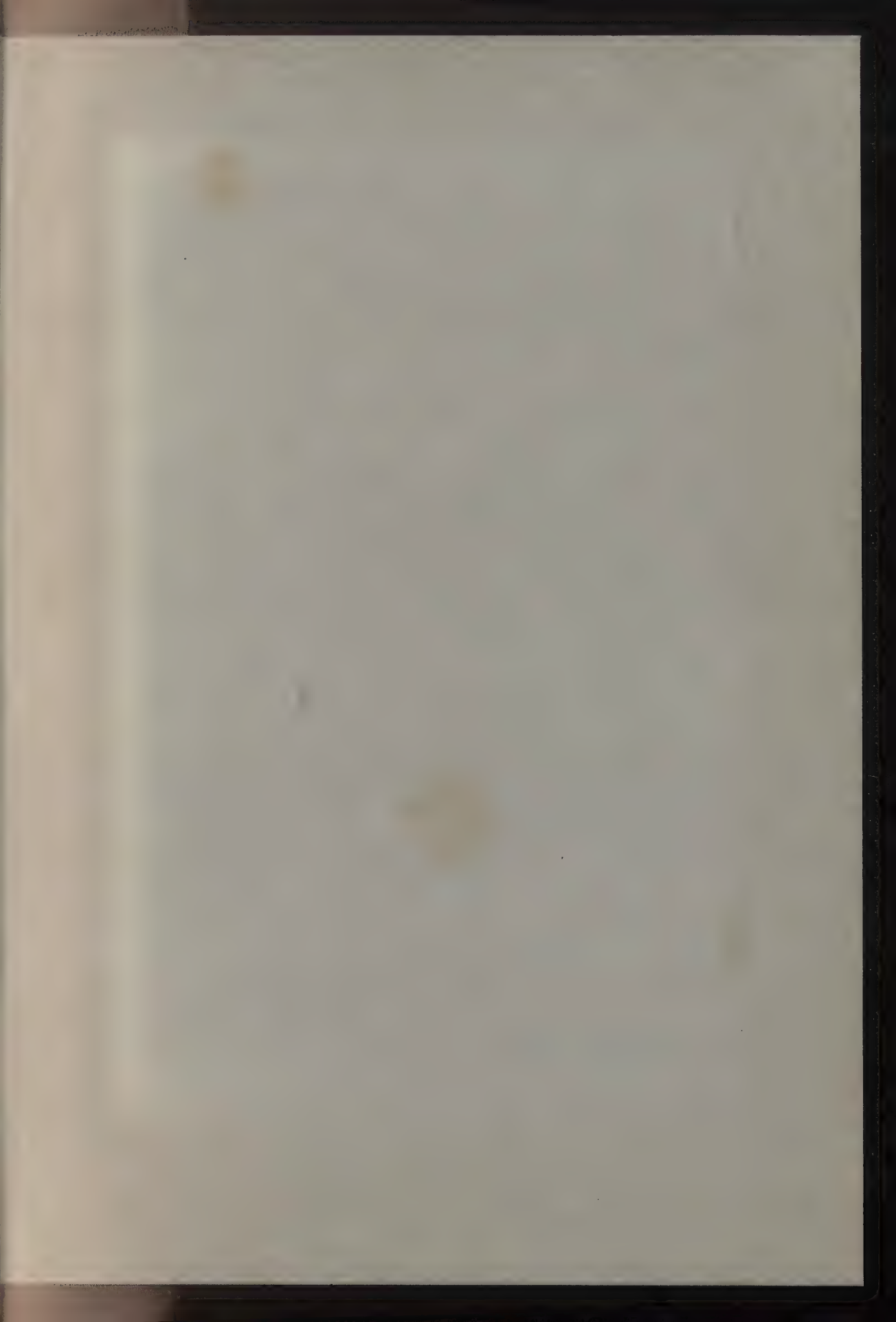
(Fot. Alinari).

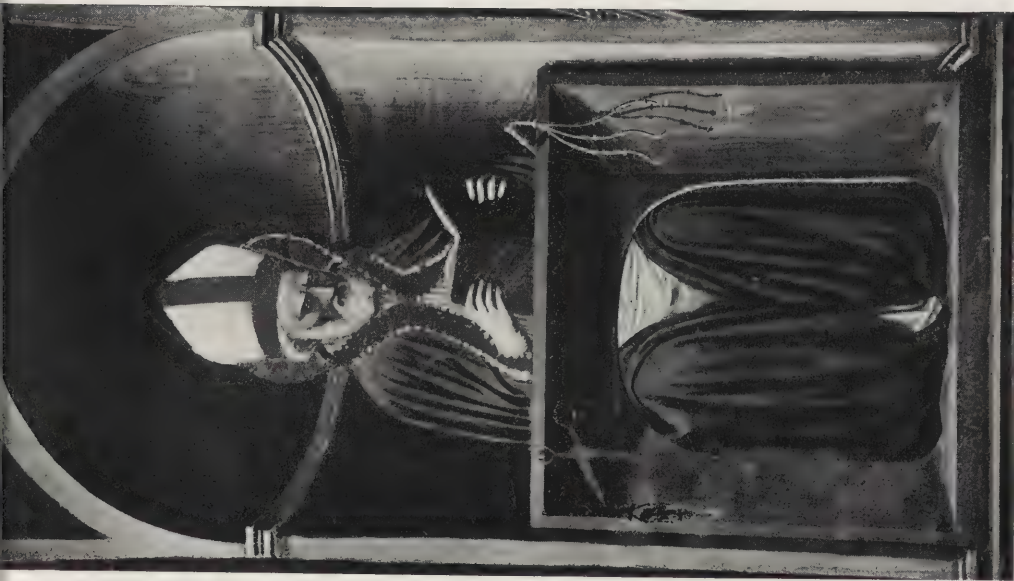
MASOLINO: SALOME ED ERODIADE.

CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: GLI EVANGELISTI (VOLTA) — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MASOLINO : BATTESIMO DI GESÙ — CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: S. AMBROGIO.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

MASOLINO: S. GEROLAMO.
CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO.

MASOLINO: ANNUNCIAZIONE — ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

MASOLINO:

S. CRISTOFORO.

ROMA, CHIESA
DI S. CLEMENTE.

MASOLINO: EVANGELISTI E DOTTORI DELLA CHIESA (VOLTA).
ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

MASOLINO: S. CATERINA E L'IMPERATORE IDOLATRA.
ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

MASOLINO: S. CATERINA E L'IMPERATRICE.
MARTIRIO DELL'IMPERATRICE.
ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: LA DISPUTA DI S. CATERINA.

ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: S. CATERINA FRA LE RUOTE — ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: DECAPITAZIONE DI S. CATERINA — ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: S. AMBROGIO INFANTE.
ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Anderson).

MASOLINO: S. AMBROGIO DESIGNATO VESCOVO.
ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

MASOLINO: MORTE DI S. AMBROGIO — ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Anderson).

MASOLINO : CROCIFISSIONE — ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Alinari).

MASOLINO: PARTICOLARE DELLA CROCIFISSIONE.
ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

(Fot. Alinari).

MASOLINO : L'ASSUNTA — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Anderson).

MASOLINO: IL MIRACOLO DELLA FONDAZIONE DI S. MARIA MAGGIORE.
NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Anderson).